JEFF KOONS



JEFF KOONS

Contenidos

Extras

Entrevista Jeff Koons – Klaus Ottman, 1986 (fragmento)

Jeff Koons para el Museum of Contemporary Art Chicago, 1988 (fragmento)

Jeff Koons para el video *The Banality Show*, 1989 (fragmento)

Entrevista Jeff Koons – Robert Storr, 1990 (fragmento)

Jeff Koons
Triunfo a partir del fracaso

En "El síndrome de Tánatos" de Walter Percy (1987)[1], el Doctor Comeaux, director de un instituto psiquiátrico en Sudamérica, pone grandes cantidades de sodio en el suministro de agua. El resultado es asombroso. Las agresiones de la gente desaparecen, pierden sus inhibiciones inculcadas y se vuelven trabajadores, sexualmente dispuestos y sin rebeldías. El orden y la tranquilidad regresan.

¿Es Jeff Koons un Doctor Comeaux? ¿Qué clase de droga es la que usa para persuadirnos de volver a un mundo de ficcionalidad regresiva?

Jeff Koons (nacido en 1955) es estadounidense. Ningún otro país en la civilización occidental ha desarrollado polaridades tan fuertes como las de Estados Unidos. La ausencia de historia dio entrada a la importación de historia y también llevó al pragmatismo y a una creencia en lo que era factible. Rico y pobre, educado o no, saludable o enfermo, todos estos son atributos de individuos cuyo concepto de libertad es amplio. En ningún otro país las dicotomías del puritanismo, la sexualidad y la pornografía están tan presentes, ni la pornografía ha adquirido tanto glamour. Dado que el lenguaje es el mismo desde la costa este a la oeste, a través de una nación de ciudades y desiertos, la televisión tiene un tremendo poder. Es la mayor fuerza de comunicación y, por lo tanto, de integración –una dramatización de la vida cotidiana. En su estudio "Amérique"(1986), Jean Baudrillard nota acertadamente que Estados Unidos es tan atractivo sobre todo porque, sin contar

los cines, todo el país es muy cinematográfico. Para entender el secreto de los Estados Unidos uno debe moverse no de la ciudad a la pantalla, sino de la pantalla a la ciudad: los ídolos de la pantalla ya están presentes en la intensidad de la vida diaria. Constituyen, nota Baudrillard, un sistema de bienes de lujo: síntesis brillantes de imágenes estereotípicas del amor y la vida. El deseo que encarnan es por las imágenes y por los deseos expresados en esas imágenes. No provocan sueños, más bien *son* los sueños. Ni llevan a fantasías románticas o sexuales; en vez de eso, presentan cosas visible e inmediatamente. Son fetiches, dice Baudrillard: objetos fetiche que no tienen nada que ver con lo imaginario, sino con la ficción material de la imagen.[2]

Estas ideas me parecen importantes, desde mi punto de vista, si pretendemos hacerle justicia al trabajo de Jeff Koons. Si es verdad que sus objetos tienen el carácter de los ídolos de los que escribe Baudrillard, la pregunta es cómo adquieren ese carácter, o de qué forma y bajo qué criterio pudo haber sido adquirido durante un periodo prolongado de tiempo.

Jeff Koons practica una doble codificación, dramatizando el material de la ficción. Una analogía para esta práctica podría ser alguien que, digamos, abandona la búsqueda de pruebas de que los OVNIS o los extraterrestres existen y, en su lugar, presuponiendo que existen, investiga sus actividades en nuestro planeta. Koons usa su obra carismáticamente para desmantelar prejuicios y reconciliar opuestos. Creo que, efectivamente, había una utopía concreta detrás de su obra en colaboración con Cicciolina. Sólo él mismo, como artista, junto con una famosa estrella porno, podía derribar la materialidad de la ficción para mostrar que lo que el artista en realidad hace es articular las imágenes, las obsesiones y las pasiones de

todos. Cicciolina era importante para él no sólo por su trabajo dentro de la actuación, sino también en su rol como miembro del parlamento italiano.

Koons trabaja apropiándose sistemáticamente de áreas en las que hay un alto grado de ficcionalidad. Usa los mismos métodos que ya operan en dicha ficción, sea talla en madera, manufactura de porcelana, la industria pornográfica o el vidrio soplado de Murano. Usa los significados, la experiencia y sobre todo las características peculiares de cada uno de estos acercamientos a la producción de ficción para dar forma concreta a sus propias ideas y extender su paleta, por decirlo así.

El fracaso es inherente a su estrategia. De hecho, le da a su trabajo un gran interés, ya que la codificación de Koons de la ficcionalidad banal -o, de hecho, regresiva- siempre indica la línea de fractura. No creo que él mismo intente esa fractura. Más bien, su método la produce inevitablemente. La codificación del simulacro de Koons, usando sus propios significados, crea un artefacto que echa mano no de la diferenciación, sino de lo irreconciliable.

El apego apasionado de Koons a lo artificial, lo lindo, lo amanerado y lo barroco en el estilo, la publicidad y las baratijas va de la mano con la frialdad de un sentimiento sencillo y relajado. Proviene de una artificialidad altamente compleja, expresando un sistema autorreferente que siempre se está observando y renovando a sí mismo y que, al absorber la realidad, se vuelve más real. Es un mecanismo subrogado que busca una compensación y pacificación social considerable. Y más: crea, nombra y codifica ficciones hasta las ramificaciones más remotas. Desnuda el misterio, elimina nuestros deseos

pero nos deja adictos. Muchos mundos paralelos o contradictorios se vuelven uno en este sistema, que es gobernado por las reglas de una intensidad cada vez mayor de la experiencia. Es un sistema que define a la humanidad misma como un sistema obsesivo, autorreflexivo y que se observa a sí mismo.

El infierno mental de tales cielos autistas puede ser visto en cada una de las obras de Koons, desde las aspiradoras exhibidas en vitrinas de plexiglás hasta los exquisitos ramos de flores que inmediatamente adquieren connotaciones sexuales, especialmente cuando se les junta con las fotos detalladamente pornográficas de Koons y la Cicciolina.

¿Es esta una asociación que hace Koons o está en los ojos del observador? Así como somos espectadores de sus obras, Koons es también un espectador, un observador. Lo que busca y registra es lo intercambiable de los fetiches que sus obras presentan.

La primera exposición individual de Koons, *Equilibrio*, fue vista en "International with Monuments" en Nueva York en 1985.[3] Su posición como artista fue marcada por dos cuerpos de obra que han probado ser de una importancia central. Por un lado, estaban las peceras de varios tamaños llenas de agua con dos o tres balones de basquetbol flotando en ellas –congeladas en total equilibrio. Nos acordamos de la espeluznante visión astrofísica de un indiferente universo que ha cesado de expandirse. Entropía: ese es el mundo visual de Koons. Por otro lado, había vaciados en bronce de botes inflables de hule, un chaleco salvavidas con tanque de oxígeno y un visor con respirador. Eran objetos diseñados para preservar la vida. Pero, al igual que los balones, habían sido preservados en un

eterno estado de *naturaleza muerta*. (Ya que todo está muerto, no hay necesidad de instrumentos que mantengan la vida. La artificialidad se mantiene viva a sí misma.) El equipo de buceo vaciado en bronce era como una reliquia remota de la vida, como una implosión de masa y energía sobre sí mismas.



Jeff Koons en Nueva York, 1989

Los mundos visuales a los que Jeff Koons habría de darle su atención eran entrópicos e implosivos. Radian el gélido brillo de la muerte.

Un año después, en la misma galería, Koons tuvo su segunda exposición, *Lujo y Degradación*. La pieza central era un reluciente vaciado en acero pulido de una locomotora con seis vagones llenos de whisky en un tramo de vía. Este *Jim Beam – Tren J.B.* fue vaciado de una versión china producida para un anuncio de la compañía destiladora James B. Beam . Mientras que Koons había transformado explícitamente la vida en un material frío en su exposición *Equilibrio*, en la segunda codificó una lujosa pieza de lindo kitsch como una masa brillante e implosionada.

Esto estaba a sólo un paso de los vaciados de bustos rococó de acero finamente pulido o los ostentosos espejos bañados en oro de ese periodo: autorreferencia ritualizada, con la perpetuidad circular del yo y de la imagen posada como el punto. Koons no expone esto. Lo que muestra es el rigor mortal y la inmovilidad del reflejo en el espejo en el que nos reflejamos. Al dejarle los rústicos y robustos motivos a los talladores de madera, transpone la afectación de la porcelana. Para esto, sigue la tradición de siglos de los artesanos. Jeff Koons tiene un sexto sentido para el carácter terminal de su época. Por su gusto, codifica los embellecimientos de lo vulgar y lo obsceno. Esta es una estrategia de popularización que pone un fin al estatus marginal de lo ficticio: ahora todo es accesible para todos.

Y de repente ahí está el visor de buceo de nuevo, en 1988, cuando Koons exhibe en una exposición colectiva, el Carnegie International. El visor es contemplado –en boquiabierto asombro– por una especie de mujer sentada en medio de un baño de burbujas con sus piernas abiertas, cubriendo sus rollizos senos con sus manos, como en un sobresalto. No tiene

la parte superior de la cabeza. Esta escultura de porcelana resalta el camino por el que Jeff Koons está viajando: una vez que las fronteras de la entropía y la implosión han sido cruzadas, el espacio y el tiempo y la distancia y la proximidad se disuelven y todo se vuelve igualmente accesible. Las ficciones pueden ser reagrupadas a voluntad.

Si el visor de buceo y el respirador constituían parte de un todo coherente en 1985, el visor es ahora un jocoso mirón. Y si Juan el Bautista –en otra escultura de porcelana (1989) reminiscente del Bautista de Leonardo en el Louvre– es visto sosteniendo no sólo una cruz, sino también un lechón y unos pingüinos en sus amorosos brazos, entonces el cerdito es igual al voyeur en la tina de baño de la misma manera que Jeff Koons es Juan el Bautista (fue fotografiado como dicho personaje, con un cerdo y un lechón, para un anuncio en *Art in America*). ¿Y quién será el suertudo al que dos angelitos y un niño le llevan un cerdo con un collar verde (en madera, 1988)?

La mayor atención que han suscitado las obras de Koons a la fecha vino de las que hizo con la estrella porno italiana Ilona Staller, conocida como Cicciolina, de 1990 a 1992. Jeff Koons hizo una talla en madera de Buster Keaton montando un burro y una figura en porcelana de Michael Jackson con un mono, pero para *Hecho en el Cielo* se tuvo que volver él mismo un actor porno. Dada la codificación de este campo ficticio, sólo él podía interpretar el rol del hombre –tal como lo hizo en los anuncios, concibiendo y expresándose claramente como el código materializado de una ficción.

Penetraciones y eyaculaciones son mostradas vívidamente en fotografías de gran formato. Pero en la obra escultórica y de vidrio, los límites de lo que puede mostrar la técnica artesanal

pronto son alcanzados. Jeff Koons lo acepta como tal. La obra muestra elocuentemente de lo que la técnica es capaz hoy; pero los talleres del norte de Italia que se especializaban en albañilería de cementerios a finales del siglo XIX hubieran hecho un trabajo incomparablemente más emocionante del acto de amor, y en particular de la penetración.

Esto nos lleva de vuelta al tema del fracaso y la muerte. En la obra de Jeff Koons, la importancia del discurso pornográfico no es más que estadística, y aun así requirió mucho mayor compromiso técnico y personal. Por esta precisa razón es un compromiso muy interesante –la totalidad del riesgo tomado hace hincapié en los límites y el fracaso (lo que no es, estrictamente hablando, un fracaso, puesto que los límites y el fracaso son inherentes al método). La mecánica de la simulación de la imagen, y su potencial para la dramatización, son más aparentes en el discurso del objeto pornográfico que en otros campos, dirigiendo nuestra atención al artefacto y a la soledad del individuo, al artista mismo.

En *Hecho en el Cielo*, Koons dio algo de sí mismo de una forma hasta entonces única para un artista. Los escépticos podrían contestar: "Sí, ¿y qué?" Yo lo veo de modo diferente. En la manera en que codifica la ficcionalidad y su forma material, Koons ha expresado lo intercambiable de lo privado y lo público. Desde su punto de vista, es una acción radical. En este sentido, la posición y el puesto de la actriz Ilona Staller son relevantes. Es fácil imaginar a un miembro del parlamento viéndola en video como la Cicciolina en la noche y encontrándosela en el día en su rol parlamentario (aunque tal vez esto no es tan fácil de imaginar en los Estados Unidos). Seguramente comprendería el infinito e insaciable poder imaginativo de la ficción para la humanidad, y de los métodos

técnicos de producción por los que el poder es transformado y estimulado nuevamente.

De eso trata la obra de Jeff Koons. De la muerte de la vida, y de la dinámica y la energía de los sistemas cuyas imágenes narran, realzan, embellecen o brutalizan la vida. Como todos los artistas, Jeff Koons es un moralista. Desde la helada región de lo artificial, enciende la llama de la vida.

Jean-Christophe Ammann es el director del Museum für Moderne Kunst en Frankfurt/Main (Alemania)

[1]Walker Percy, The Thanatos Syndrome, New York, 1987.
[2]Jean Baudrillard, Amérique, Paris 1986/Munich 1987, p. 81–82
[3]Agradecimiento especial al señor Friedrich Petzel por el uso de su tesis sobre la obra de Jeff Koons, que presentó en el Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Köln el 14 de junio de 1988.

Entrevista: Jeff Koons – Anthony Haden-Guest, 1989

En octubre de 1989 platiqué con Jeff Koons en su casa de Manhattan. La casa, que estaba en una calle de Greenwich Village, era placentera pero para nada palaciega. Contenía algunas piezas de arte –una fotografía de Robert Mapplethorpe, pinturas de Ed Paschke, Martin Kippenberger y Christopher Wool– y la oficina desde la que dirigía sus operaciones estaba equipada de manera impresionante con máquinas de ejercicio con las que seguía un régimen recomendado por Arnold Schwarzenegger. Nos vimos después de su exposición Banalidad*, que puso a Jeff Koons firmemente en el centro del mundo del arte, así como Julian Schnabel lo había estado al inicio de la década. Es, por supuesto, un prestigio peligroso en cuanto a provocar contraataques se refiere, pero Koons se ha mostrado deseoso de llegar a los extremos desde el principio de su carrera.*
Debo decir que esta conversación ha sido un poco reestructurada, así como entrevistas pósteriores, en favor de la narrativa y el momento cronológico.

Anthony Haden-Guest Cuéntame de tu familia

Jeff Koons Mis papás ya están retirados. Viven en Sarasota, Florida. Mi papá se llama Henry y tiene un negocio llamado "Decoradores de Interiores Henry J Koons" en York, Pennsylvania. Mi mamá se llama Gloria. Su familia estaba metida en la política. Mi abuelo era demócrata y fue tesorero de la ciudad en York. Eran buenos con los negocios, así que crecí

con un buen trasfondo político y comercial del lado de la familia de mi mamá.
Pero siempre quise hacer arte. Empecé tomando clases cuando tenía ocho años. Siempre dibujaba y mis papás me pusieron con varios maestros. A las ocho de la mañana estaba pintando con pasteles. Mi papá empezó a exhibir mi trabajo en la ventana de su tienda cuando tenía nueve años. Los cuadros se vendían por setecientos u ochocientos dólares.
Cuando me acuerdo de estas primeras pinturas que yo hacía y él vendía, me da risa. Me acuerdo que una de ellas era una copia de una pieza de Watteau. Una era de un hombre europeo tomando de una botella de cerveza. Quizá terminó en la sala de alguien. Probablemente las firmaba como "Jeffrey Koons". Estoy seguro que era "Jeffrey". Esto me dio una cantidad de confianza tremenda. Era muy dulce de parte de mis padres. Recibí mucho amor cuando era niño. Ilona y yo tuvimos muchas similitudes en nuestros pasados, aunque se encontraban en locaciones diferentes. Ambos recibimos un montón de amor de nuestras familias. Y esto es lo que realmente nos deja ser efectivos en nuestro trabajo.

Haden-Guest ¿El trabajo de tu padre ha tenido algún efecto en el tuyo?

Koons Mi padre decoraba para la clase media alta… clase burguesa… progresista… de muchos estilos diferentes. Cualquier cosa, desde Francés Provincial hasta Moderno o Colonial. Lo que tuvo efecto en mí es que era un ambiente articulado. La tienda de mi papá era maravillosa. Un cuarto era una sala, una sala artificial, e ibas al pasillo y tenías una cocina artificial… una estancia artificial… un estudio…
Agarré una filosofía. Mi involucramiento en la negociación entre lo animado y lo inanimado viene de esta presentación de

objetos.

Haden-Guest ¿Estabas expuesto a buen arte en casa?

Koons Teníamos cuadros, pero eran pinturas que veías en una tienda que vende pinturas, no cuadros que vinieran de una *galerie* (aquí Koons usa la pronunciación francesa). Teníamos mobiliario contemporáneo. No era Graceland, era más bonito que eso. Pero no estábamos en una clase en la que pudiéramos tener muebles franceses originales.

Haden-Guest Estudiaste arte primero en el Maryland Institute College of Art. Luego, tres años después, fuiste a la School of the Art Institute of Chicago. ¿Qué efecto tuvo esto en tu trabajo?

Koons Disfruté mucho a los Imaginistas de Chicago. Siempre me gustó el Dadá y el Surrealismo. A veces mi trabajo era más o menos juguetón. Eran paisajes estilizados o un sueño que hubiera tenido una noche antes. Era muy sexual, en parte.
Ed Paschke (el Imaginista de Chicago más importante) era uno de mis maestros, y Ed me reveló que todo estaba aquí. Es decir, sólo tienes que voltear a tu alrededor. Me llevó a un bar de enanos donde tenían botellas achaparradas e incluso el excusado era pequeño. Y lugares donde las chavas no traían camiseta y tenían tatuajes. Todo era visualmente muy emocionante, porque era el tipo de imaginería que él disfrutaba en su trabajo. ¡Todo era ready-made!

Haden-Guest Es bien sabido que te mudaste a Nueva York después de escuchar una canción de Patti Smith en un programa de radio nocturno. Creo que también sabías del mundo del arte underground. ¿Cómo fue todo?

Koons Me había aburrido en Chicago. Había un bombardeo de imágenes en Nueva York. Yo vengo de un trasfondo provinciano, y aún me gusta presentar esa calidad provinciana en mi trabajo. La experiencia que más disfruté en el arte cuando vine a Nueva York fue ir a la galería de John Gibson. Tenía una exposición con Bill Beckley, James Carpenter y Bill Lumberg. Me gustaba esa narrativa en fotografía que se estaba haciendo.
Pero creo que yo era muy abierto. Era muy sociable. Disfruté conocer a otros artistas, como Richard Prince, David Salle y Barbara Kruger, y me llevaba bien con críticos como Alan Jones y Jeffrey Deitch. Pero siempre fui un artista que quería crear su propia obra. Quería usar mis propios zapatos. Y tenía un poco de *outsider* porque la obra de otra gente encajaba con un vocabulario diferente. Nunca quise estar con un grupo de ningún tipo. De manera que, más tarde, cuando me pusieron con los Neo Geo, me sentí incómodo con eso.

Haden-Guest ¿Por qué dejaste de hacer pinturas?

Koons Siempre fui un pintor. Pienso como un pintor. Manejaba cosas. Movía la pintura por todos lados. Pero decidí meterme en el terreno de lo objetivo. Es cuando decides alejar tu mano del proceso. Para divorciarme de lo subjetivo empecé a hacer esculturas. También seguí haciendo pinturas, objetivamente.

Haden-Guest ¿Cuáles fueron tus primeras piezas en las que no metiste las manos?

Koons Mis *Flores Inflables* del 78, 79. Eran flores compradas en una tienda, que podías inflar. Hice mi primer *Conejo Inflable*

en el 79. Las puse en unos espejos minimal tipo Robert Smithson. Eran espejos cuadrados que medían 30 cm por lado. Nunca las expuse en Nueva York. Algunos artistas las tienen en sus colecciones, y algunos coleccionistas las tienen ahora. Han sido reproducidas.
Me gustan mucho las *Flores Inflables*. Tienen que ver con aspectos de presentación. Me interesaba la presentación, pero sentía que los inflables eran un poco subjetivos en la manera en que exponen mi deseo sexual pre-adolescente. Están hechas de flores macho y flores hembra. A veces van juntas.



Flores Inflables (Rosa Chica, Púrpura Alta), 1979

Haden-Guest ¿Cual fue tu primer pieza con electrodomésticos?

Koons Era un tostador o una tetera. Creo que una tetera. Creo que Ileana (Sonnabend) la tiene. Pegaba o atornillaba un aparato a un fondo modernista. Estas piezas se dirigían a ser tan objetivas como fuera posible. Tenían que ver con la historia del ready-made, con la esperanza de agregarse a esa historia.

Y creo que con *Lo Nuevo* sí agregué a esa historia Duchampiana. Pero los electrodomésticos eran pre-nuevos por el pegado o el atornillado. Manipulé la integridad del objeto.

Haden-Guest Claramente ves a *Lo Nuevo* como tu primera obra madura. ¿Cual fue la primera?

Koons El primer *Nuevo* eran varias piezas que iban a muro, donde el objeto no era transgredido, y una pieza que iba en el suelo donde el objeto ni siquiera luchaba con la gravedad.

Haden-Guest Aquellos del mundo del arte de Nueva York que pusieron atención se quedaron perplejos por *Lo Nuevo*. Mostraste las aspiradoras muy desnudas, como si estuvieran exhibidas en una expo de electrodomésticos.

Koons Son muy virginales y aterradoras. Es decir, tienen que ver con la inmortalidad. Las aspiradoras son exhibidas por su novedad. Exhiben la integridad de su nacimiento. Nunca funcionan.

Haden-Guest Algunos de los readymades que hicieron su historia ya se ven muy pintorescos hoy en día. Ninguna bicicleta ha tenido una rueda como la de Duchamp en décadas. ¿Tus aspiradoras no se verán un día no como si debieran estar en un museo de arte, sino en un museo de ciencia, como el Smithsonian?

Koons Las piezas nunca tuvieron que ver con el diseño, el estilo. Es por eso que escogí algo tan banal como una aspiradora. Aparte, su función es limpiar, pero mis piezas no funcionan, así que si se les cuida adecuadamente y se conservan en sus cajas, van a durar para siempre.

Anduve dando vueltas y compré todas las aspiradoras que pude antes de que descontinuaran un cierto modelo. No las estaba exponiendo con indiferencia. Estaba siendo muy específico. Las estaba exponiendo por su cualidad antropomórfica, por su androginia sexual. Son máquinas que respiran. Pero cuando funcionan, chupan la mugre. Se les acaba la novedad. ¡Si una de mis piezas se prendiera, se destruiría!
Una máquina que usé fue la *Shelton Wet/Dry.* Me gustaba la frase "Wet-Dry" (Húmedo-Seco). Es parecida a "y/o", el ser y la nada. Estas obras presentan una novedad ideal. Toda la filosofía de mi trabajo sostiene que el individuo sólo necesita confianza en sí mismo en la vida. Confianza en que el ingenio es suficiente -que se pueden presentar a sí mismos, usar las habilidades que tienen. Pueden hacerlo con un coche nuevo. Pueden hacerlo con una aspiradora. Pueden hacerlo con una silla. Pueden hacerlo bastante bien en la vida. Sólo tienen que hacerlo consigo mismos.

Haden-Guest ¿Cómo las metiste al mundo del arte? ¿Cómo las veían otros artistas?

Koons Conocí a Julian (Schnabel) en el Mudd Club. Todos estaban en el segundo piso. Siempre estábamos hablando de nuestra obra. Julian quería comprar un Mercedes verde de finales de los 60 que yo tenía. Vino y disfrutó la obra. Julian mandó ir a David (Salle), y entre ambos mandaron a que viniera Mary Boone.

Haden-Guest Dime cual fue el primer lugar donde expusiste *Lo Nuevo*.

Koons Después, lo exhibí en Artist's Space. Expuse en la

ventana del New Musem cuando estaba en la calle 14. Mostré tres aspiradoras que iban al muro y una caja de luz que decía "Lo Nuevo". Eso fue en 1980. Los policías se enojaron mucho porque todo el día llegaba gente que quería comprar una aspiradora nueva.

Haden-Guest ¿Qué experiencias te hicieron decidir exponer en espacios alternativos en vez de galerías comerciales?

Koons Mary (Boone) me pidió que fuera a su galería. La revista *Town and Country* escribió que iba a exponer un camión de tres pisos -tres Mercedes benz uno encima del otro. La revista escribió que iban a ser dorados. Y abajo de todo eso pusieron que la obra de Jeff Koons andaba en un rango de tres a cuatro mil dólares. Me dio risa. Pero nunca me hicieron la expo. Toda la atención en aquel entonces estaba enfocada en el Neo-Expresionismo. Y podía ver que iba yo iba a terminar en el incinerador, así que fui a la galería de Annina Nosei. Pero un día Annina perdió el interés en mi obra y me dijo: "¡llévate tus diapositivas!"
Empecé a mantenerme vendiendo fondos de inversión en Wall Street, y me involucré un poco en el área de las inversiones. Pero había metido todo mi dinero en la construcción de las primeras cinco piezas de *Lo Nuevo*: una caja triple, dos dobles y dos piezas individuales. Y no había mercado, así que terminé sin un quinto. Tuve que dejar mi departamento en la calle 16 y el estudio donde había estado trabajando. Tuve que vivir con unos amigos por un corto periodo de tiempo, pero eventualmente tuve que regresar a vivir con mis papás en Sarasota para levantarme de nuevo. Eso fue en 1982. Repensé mi obra. Dejé que las cosas resonaran. Finalmente, pude regresar a Nueva York, ahorré suficiente dinero. Vendí un montón de cosas, incluyendo arte. Vendí la serie de *Las Cuatro*

Estaciones de Salvador Dalí. Pero eventualmente me convertí en un corredor de materias primas, me especialicé en algodón. Era bueno para las ventas. Mucho de mi trabajo se trata de ventas. Y se trataba de ser independiente del mercado del arte, que no le tuviera que besar el culo a nadie y hacer exactamente el arte que quería hacer. Así sabría que no necesitaba el mercado del arte.
Entonces se me ocurrió la idea de los tanques. *Equilibrio*. Dibujé un balón de basquetbol en un pedazo de papel de esos que se ponen al fondo de una pecera. Quería crear equilibrio permanente. Trabajé con más de cincuenta físicos y tuve el honor de trabajar con el Dr Richard P. Feynman (físico ganador del premio Nobel por la dinámica cuántica y escritor de best-sellers humorísticos, ya fallecido). El equilibrio permanente en el tanque es imposible. El balón de basquet siempre se hunde. Pero fui por todo, lo llevé hasta el límite. Pude haber creado equilibrio permanente con aceites, pero quería que fuera como una situación similar a la de un útero, con agua. Me gusta la pureza del agua, así que llegué a un equilibrio que no es permanente, pero es puro.

Haden-Guest Tus tanques siempre me han parecido piezas muy optimistas, incluso idealistas, pero no hay nada de optimista con las piezas de bronce de la misma exposición. Esa balsa o el chaleco salvavidas, por ejemplo, mandarían a cualquiera que confiara en ponérselo al fondo del océano. Dada tu experiencia personal del mundo del arte, ¿podría leerse toda la exposición de *Equilibrio* en términos de tu turbulencia personal durante este periodo?

Koons No creo. Quizá un poco, pero no me da mucha confianza lo subjetivo. Creo que mi arte funciona en el reino objetivo.

Traté de crear una especie de trinidad con la exposición. Los tanques eran el último estado del ser -más biológicos que *Lo Nuevo*, que estaban alienados. Los pósters de Nike eran las sirenas -los grandes embusteros, diciendo "¡Vé por ello! Yo lo logré. ¡Tú puedes lograrlo también!". Y los bronces, por supuesto, eran las herramientas del equilibrio que te matarían si las usaras. Así que el trasfondo, de hecho, era que la muerte es el último estado del ser.
Lo que corría en paralelo con este mensaje era que los weyes blancos de clase media han estado usando el arte del mismo modo que otros grupos étnicos han estado usando el basquetbol -por movilidad social. Puedes tomar a uno de estos cracks del basquetbol, *Dr. Dunkenstein* o el *Secretario de Defensa*, y uno de ellos podría ser yo, o Baselitz, o quien sea. Son fantoches.



"Equilibrio", Instalación, International with Monument Gallery, Nueva York, 1985

Haden-Guest ¿Por qué abandonaste Wall Street?

Koons Me iba bien como corredor de materias primas, pero también estaba haciendo mi obra. No era un corredor que hacía arte en sus ratos libres, y llegué a un cierto punto intelectual donde sólo me podía concentrar en mi arte. En vez de estar en el teléfono todo el día vendiendo algodón estaba hablando con gente para crear mis tanques de equilibrio.

Haden-Guest Elegiste no tener tu reaparición en Soho

Koons Meyer Vaisman me ofreció una exposición en International With monument en East Village. Había visto una pieza de *Lo Nuevo*, una lavadora de alfombras en Venezuela, así que tuve mi exposición de *Equilibrio* ahí. Vendí varias piezas. Gané un poco de dinero con los *Tanques*, pero vendí mucha de la obra con pérdidas. Hacer mi *Chaleco Salvavidas* me costó $20,000 y lo vendí en $4,000. Mi *Bote Salvavidas* costó lo mismo y lo vendí en $8,000. La galería se quedó con la mitad así que salí de ahí con una gran pérdida. Incluso los pósters de Nike. A la gente le escandalizó que pidiera $1,000 por un póster Nike enmarcado, pero estuve yendo y viniendo a las oficinas de Nike en Oregon. Hice dos viajes porque quería que los pósters estuvieran absolutamente perfectos. Mandé hacer un portafolios para estarlos moviendo. También perdí dinero con eso. Ahí terminó mi dinero de Wall Street, pero estuvo bien, de lo que se trataba era de sacar la obra.

Haden-Guest No obstante, la exposición tuvo un impacto, creo que más de lo que tú esperabas.

Koons Hice la exposición de *Equilibrio* en 1985. Entonces, Daniel Weinberg de Los Angeles fue el primer galerista que vino y le invirtió dinero en serio a la obra. Eso me dejó producir obra sin que se cargara de mis gastos. Así cree *Lujo y*

Degradación.
Era una visión panorámica de la sociedad. Lo que quería con esta exposición era mostrar cómo el lujo y la abstracción son usados para rebajar a la gente y quitarle su poder económico y político. El tema subyacente corría en paralelo con el del alcohólico.
Había un anuncio que era dirigido a quienes tenían ingresos por debajo de los quince mil dólares al año, que era la escala más baja en el marketing de bebidas alcohólicas. Y el más alto era licor Frangelico, y estaba dirigido a quienes ganan más de cuarenta y cinco mil dólares al año. La pieza central de la exposición era el *Tren Jim Beam*, que tenía más de cinco litros de borbón Jim Beam.
Trabajé con acero inoxidable. Esa fue la primera vez que trabajé con él. Era una coordinación perfecta, porque el acero inoxidable era el único metal que podía preservar el alcohol indefinidamente. Pero también me gustó el lujo falso del acero inoxidable. Siempre ha sido el lujo del proletariado, fue hecho para seducir.
El mensaje era no ser seducido, no renunciar a la base de tu poder económico. Al mismo tiempo, cualquiera que comprara una de estas piezas estaría cediendo a esta seducción, así que también estaba acentuando mi poder.

Haden-Guest También usaste acero inoxidable en tu siguiente exposición.

Koons Justo después de eso hice otra visión panorámica, que era *Estatuaria*. Era para mostrar que si pones el arte en las manos de un monarca, del que *Luís XIV* es un símbolo, el arte se volvería un reflejo de su ego y eventualmente se volvería decorativo. Y si pones el arte en las manos de las masas, de las que *Bob Hope* es un símbolo, eventualmente ese arte

reflejaría el ego de las masas y también se volvería decorativo. Y si pones el arte en las manos de Jeff Koons, eventualmente reflejará mi ego y también eventualmente se volverá decorativo.



“Lujo y Degradación”, Instalación, Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles, 1986

Haden-Guest ¿Por qué crees que *Conejo* se volvió un ícono de esa forma? Se dice que hasta tiene un apodo, "El Conejito Brancusi".

Koons ¿Sabes?, está muy pensado. Pienso en cada aspecto de mi trabajo. Hice dibujos de cada pieza en una servilleta. *Luís XIV*, *Bob Hope*, *Dos Niños*. Y tenía o el conejo inflable o el cerdo inflable. Me costó trabajo escoger. Escogí el conejo. A la larga, fue porque sentía que tenía una inocencia que estaba buscando en ese momento. Pero acuérdate que cuando hice mi exposición de *Banalidad*, el cerdo era el centro de ella. Creo que el conejo funciona porque interpreta exactamente de la manera que buscaba. Es un material muy brillante y

seductor, y el espectador lo ve y se siente, de momento, económicamente seguro. Se parece mucho a la hoja de oro y plata en las iglesias durante el barroco y el rococó. El conejo funciona de la misma manera, y tiene un aspecto lunar, porque refleja. No está interesado en ti, aun cuando al mismo tiempo sí lo está.
Si tuviera que renombrar al *Conejo* lo llamaría *El Gran Masturbador*, a partir del cuadro de Dalí. El conejo está sosteniendo la zanahoria así como un orador sostiene un micrófono, y el orador está proclamando cosas y guiando a la gente. La zanahoria hacia la boca es un símbolo de masturbación. Es algo muy perverso. El conejo también es un símbolo de la Pascua, es un símbolo de inocencia y al mismo tiempo el del mujeriego. Es alguien que guía a la gente. Guía gente y hay muchos caminos qué seguir.

Haden-Guest En 1986, en la galería Sonnabend, expusiste con Peter Halley y Ashley Bickerton, quienes estuvieron contigo en International With Monument, y Meyer Vaisman, que manejaba ese espacio. Hubo mucho movimiento de la prensa, se consagró un nuevo movimiento. Después de muchos cortes y cambios lo llamaron Neo-Geo. ¿Te sentías a gusto con esto?

Koons Cuando me fui a Sonnabend pensé que sería el único que estaría ahí, pensé que tal vez Ashley iba a irse para allá pero que Peter y Meyer se iban a ir a Mary Boone. Pero todos se vinieron a Sonnabend. Estaba peleando con la idea de un movimiento aunque vi que podía ser políticamente útil. Siempre sentí que necesitaba un poco de distancia. Yo era el motor de aquello, pensaba.

Haden-Guest Poco después tuviste tu bautizo europeo. Te pidieron hacer una pieza para Münster, ¿qué pasó?

Koons Sentí que estaba participando del estilo de vida europeo. Me estaba liberando para entrar al mundo de la alegoría. Se cuentan más historias en Europa. La pieza *Kiepenkerl* se trataba de autosuficiencia. Siempre me gustó la liebre en la escultura por Joseph Beuys.
Pero cuando hice la pieza fue un desastre total. La hizo una fundidora, y cuando quitaron el acero inoxidable del horno para romper el cascarón cerámico le dieron un golpe con la pared mientras aún estaba fundida y, por supuesto, cada aspecto de la pieza se dobló y se deformó. Como Humpty Dumpty. O me retiraba de la exposición o le daba a esta pieza una cirugía plástica radical. Me decidí por la cirugía radical. Trajimos a un especialista que era absolutamente fenomenal con el acero. Podía hacer cualquier cosa redoblando y reconvirtiendo las formas para que volvieran a embonar. Esta obra me liberó, ahora era libre para trabajar con objetos que no necesariamente existieran con anterioridad. Podía crear modelos.

En agosto de 1991 viajé para ver a Koons y su nueva esposa, Ilona Staller, profesionalmente conocida como La Cicciolina, en Italia. Se estaba quedando en Lido di Camaiore, un pueblo costero en la Riviera Italiana, el cual escogió por su cercanía a los talleres de mármol en donde le estaban tallando piezas para Hecho en el Cielo*, la exposición que tendría en invierno. Hoy en día, los artistas exitosos a menudo se encuentran viviendo como acaudalados nómadas, pero ninguno tanto como Jeff Koons. Vivía parte en Munich y parte en Manhattan, un lugar que su esposa no podía visitar hasta que las virtuosas autoridades estadounidenses le dieran una visa. Estaba muy*

ocupado supervisando la fabricación de las piezas para Hecho en el Cielo *en tres países, Italia, Francia y Alemania, para exposiciones en Nueva York y Colonia. Las esculturas de mármol eran talladas aquí, en talleres bastante conocidos en Pietrasanta, y las piezas de vidrio eran hechas en Murano, en la laguna veneciana. Los cuadros, es decir imágenes serigrafiadas de fotografías sobre lienzo, se hacían a las afueras de París. Las esculturas de madera polícroma se tallaban en Oberammergau, Alemania, y Ortisei, Italia, y unas piezas más grandes hechas de un material sintético eran talladas en Mannheim, Alemania. Recientemente ha estado manejando más de seiscientos kilómetros al día.*
Habían pasado tres años desde Banalidad*. Esta exposición había sido arremetida por conservadores, pero en general, había tenido un éxito enorme, tanto comercial como crítico.*
El compromiso de Koons con Ilona Staller, famosa por ser una celebridad erótica así como diputada de un partido radical en el parlamento italiano, fue percibido como un claro ejemplo de la vida volviéndose arte. Esto se hacía más evidente cuando se supo que el nuevo cuerpo de obra de Koons representaría su unión sexual con Ilona Staller.

Haden-Guest Quiero empezar por trazar un poco tu desarrollo. Tus primeros ready-mades eran bastante austeros. Los inflables, las aspiradoras, los balones de basquetbol y los equipos de buceo eran muy sobrios. Incluso los pósters de Nike que mostraste con los tanques no tenían comparación con la mayoría de los pósters. Pero empezando con ciertas piezas en *Lujo y Degradación*, particularmente el *Tren Jim Beam*, aun más en *Estatuaria*, y ya hecho y derecho en *Banalidad*, pareces estar revisando el imperio del kitsch, como los artistas

Pop antes que tú.

Koons Trato de nunca usar el material de manera cínica, sino para penetrar la conciencia de las masas –para comunicarme con la gente. Este es el único vocabulario que conozco con el que me puedo comunicar. Si pudiera manipular otro vocabulario para comunicarme más claramente, lo haría. Pero este es en el que creo. Y estos temas filosóficos son muy profundos y están totalmente entretejidos con mi vida.

Haden-Guest Incluso Andy Warhol, quien creo que es el más conocido de los artistas Pop que utilizaron estos materiales, mantuvo al final una distancia irónica con ellos. ¿Tú no?

Koons Enérgicamente, no creo en lo sofisticado o en lo importante, y nunca trato de mostrarme a mí mismo como una persona sofisticada o importante. No tengo lugar para estas cosas en mi vida. Segregan a las personas.

Haden-Guest ¿Entonces, la obra es kitsch en algún sentido?

Koons Para mí, se trata de usar al público como un ready-made. Se trata del público –cuales son sus sueños y ambiciones. Para mí, Warhol presentaba las ideas Duchampianas de una manera que el público pudiera acoger. Donde yo difiero es que Warhol creía que podías penetrar a las masas a través de la distribución y yo sigo creyendo que se penetra a las masas con ideas.

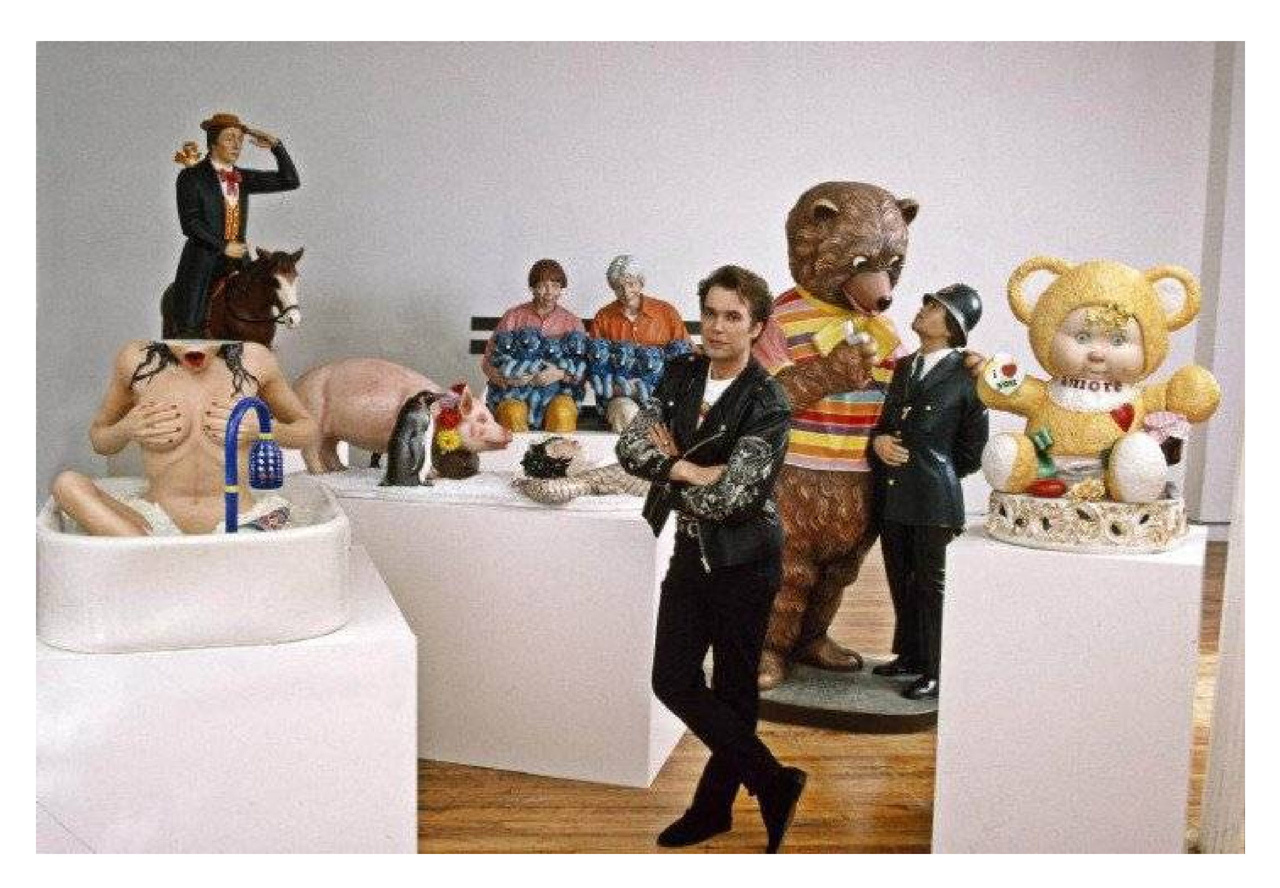
Haden-Guest Tu obra es muy concreta pero hablas de ella de forma muy abstracta. ¿Qué hay con los modelos de caricaturas de los que abrevaste? ¿Y los materiales en que los mutaste?

Koons Todos vienen de la imaginería popular. A veces son como un collage. Siempre quiero familiaridad para que el público no se sienta amenazado por estos temas y así pueda acoger la obra rápidamente. De otro modo, les asustaría y no se acercarían mucho a ella.
Colecciono imágenes. No siempre sé cuáles son sus orígenes. Ahorita, si me intereso en los perros, voy a la tienda a ver qué libros sobre perros tienen. O si me interesan las flores compro revistas de floristería. Siempre estoy buscando.
El mundo de los animales de peluche –*pelouche* significa suave en francés– es para mí un diálogo, una negociación entre lo animado y lo inanimado. Toman la postura de recibir amor. Un peluche no desea ser amado. No dice "¡quiéreme!", sino que te provoca, "quiéreme". Porque si no recibiera amor automáticamente lo tirarías a la basura. Muchas cosas provienen de tiendas de aeropuertos. *Apilado* vino de una foto, y luego encontré otros cachorros y los fui agregando, como un collage. Esta pieza se trata de poder político, lo racional y lo irracional, y el pajarito es todo un símbolo para mí. *Mujer en bañera* está basada en una postal. Era parte de todo mi vocabulario en *Banalidad*. Buscaba mostrar la interfaz entre la víctima y el victimario. Hay un respirador y alguien bajo el agua le está haciendo algo a ella, porque se está agarrando los senos para protegerse. Pero el espectador también quiere participar y victimarla.

Haden-Guest Esta pieza fue atacada por feministas, particularmente por violencia contra la mujer. Quizá en parte porque la parte superior de la cabeza no está incluida.

Koons Quería que la pieza estuviera cortada como una fotografía. No es un corte violento. Sucede que es una mujer que está siendo victimizada. En *Oso y Policía* es un hombre

quien está siendo manipulado sexualmente. Era para mostrar la banalidad fuera de control, y que puedes tener a alguien que venga y explote su poder.
En general, en los últimos cuadros que he hecho estoy totalmente desnudo e Ilona tiene algún tipo de prenda. Así me exploto al mismo grado que Ilona. Siempre quiero crear un equilibrio. Nunca pretendo crear una obra que sólo le hable a un público masculino o femenino. No quiero excluir a nadie del diálogo.



“Banalidad”, Instalación, Sonnabend Gallery, Nueva York, 1989

Haden-Guest Usaste el bronce para condenar a quien lo usara y acero inoxidable para seducir. ¿Qué hay de los materiales en *Banalidad*?

Koons   Cuando trabajo con porcelana es para encontrarme con las necesidades sociales y económicas de la gente, de manera que puedan sentir que son reyes y reinas por un día. Cuando trabajo con madera es para que la gente sienta la seguridad de la religión.
Me interesa poner a la burguesía a mi servicio, tratar de afectar sus creencias morales. No quiero ser el bufón de la corte. La mayoría de los artistas terminan convirtiéndose en el bufón de la corte, y terminan insatisfechos.

Haden-Guest   Eso me recuerda lo que una vez dijiste, que no sentías que viniera mucha competencia del mundo del arte.

Koons   Lo que quiero decir es que siento una cierta libertad, que sé lo que estoy haciendo. No quiero sonar engañosamente competitivo pero tengo una cierta fe en explotarme a mí mismo al máximo y quiero lo más que se pueda de la humanidad. Quiero que el mundo del arte sea algo. Yo no puedo hacer que el mundo del arte sea todo lo que puede ser. Necesito a otras personas también. Estoy desilusionado totalmente con el arte. De verdad. Al arte le falta carisma. Trato de crear carisma a través del materialismo y trato de manipular al público y controlar el ambiente y sus sensaciones. El público es mi ready-made.
Pero estoy desilusionado con el arte. No tiene un lugar. Mucha gente no cree en él. Arnold Schwarzenegger es conocido por millones y millones de personas, y por esa popularidad tiene una fuerza en el mundo. Este es el dilema del mundo del arte. No es importante porque no se ha subordinado. No se ha explotado a sí mismo.

Haden-Guest   ¿No ha existido esa ruptura entre el arte y el entretenimiento de masas al menos desde los principios del

Modernismo? El arte tiene una caducidad mayor. Hay algunos artistas escénicos parisinos que fueron famosos sólo por un rato y que a duras penas son recordados hoy día únicamente porque fueron dibujados por Toulouse-Lautrec

Koons La fotografía cambió todo eso. Para mí, la única manera en que el arte puede alcanzar ese tipo de importancia y poder es en el terreno filosófico.

Haden-Guest ¿Cuáles son tus ambiciones en tu trabajo por ahora?

Koons Quiero que mi obra se borre a sí misma. Cuando hice mis aspiradoras quería que siempre que alguien viera una aspiradora pensara en Jeff Koons. O los basquetbolistas. Es lo mismo ahora.

El 18 de julio de 1992 hablé con Koons un buen rato otra vez, esta vez en su estudio de Manhattan. Está en el segundo piso de un edificio en la esquina de Broadway y West Houston. El Soho todavía no se recupera del todo de la fiebre por las estrellas del arte de los 80s y el nombre de Koons ha sido discretamente omitido en los nombres del interfon.
El estudio, un enorme loft, ocupa toda la planta de un gigantesco edificio, dividido en dos cuartos blancos. Una fila de elegantes columnas vaciadas en hierro, grecorromanas, coronadas con capiteles corintios, va desde la entrada hasta la parte de atrás del edificio. Más allá, Jeff mantiene un espacio de trabajo más privado.
El cuarto que da afuera es mucho más público, en un muro había cinco "pinturas" –imágenes fotográficas serigrafiadas en

lienzo– de la exposición Hecho en el Cielo *en otoño de 1991. Estas son las imágenes que muestran al artista en varios tipos de acercamientos con Ilona Staller, su entonces modelo pagada, ahora esposa.*
Jeff Koons no es ningún novato en los terrenos del discurso. Previamente, de hecho, siempre había parecido agarrar fuerza del abuso, así como un practicante de judo aprende a usar la fuerza de su oponente. Considerando la naturaleza de la exposición, la ferocidad del ataque en Hecho en el Cielo *difícilmente era algo para lo que Koons no estuviera preparado. Y no era sólo porque* Banalidad *había sido todo un éxito, porque* Banalidad *también fue furiosamente atacado. Más bien, creo, fue porque los detractores de* Banalidad *parecían tener un indicio de lo que estaba tratando de hacer, pero de todos modos la odiaron. Por otro lado, los ataques a* Hecho en el Cielo*, en opinión de Koons, simplemente habían perdido el punto.*

Haden-Guest ¿Cómo fue que lo que estabas haciendo en *Banalidad* se movió a *Hecho en el Cielo*?

Koons Existían similitudes entre los juicios morales de ambas. *Banalidad* se trataba de comunicarse con la clase burguesa. Quería remover su culpa y su vergüenza sobre la banalidad que los motiva y a la que responden. Puede ser una mujer sosteniendo un melón sobre su hombro o lo que sea, pero responden a imágenes dislocadas, banales.
Y quería remover su culpa y su vergüenza para que pudieran acoger lo que los motiva y a lo que responden –que acogieran su propia historia para que pudieran seguir avanzando y, de hecho, crearan una nueva clase alta en vez de que la cultura

los denigre. Y empezarían a responder o a creer en cosas que de verdad hayan experimentado, lo que su historia es.
En *Hecho en el Cielo* quería tomar este vocabulario de acoger tu clase y hacerlo más amplio. No sólo para la clase burguesa sino para un público mucho mayor. Trataba de lidiar con los deseos de la gente. Creo que la exposición presentaba la idea de un camaleón, que si uno emula lo que quiere ser, se puede convertir en eso.

Haden-Guest Supongo que se esperaba que mucha gente se enfocara en la imaginería sexual, pero también hay piezas con animales y con flores en la exposición. ¿Eran para incomodar a la gente?

Koons Por como iba el vocabulario y la interacción entre las cosas, puse los animales para que la gente entendiera que también tenía que ver con la existencia humana y con la vida misma. Se trataba de cuán lejos podía llegar alguien en ser domesticado o cuánto querría dejar de serlo. Uno de los cachorros, el *Poodle*, es como un poodle de Hollywood, muy domesticado. Y el *Terrier* o el *Bobtail* están muy poco domesticados. Se trataba de cuán lejos llegaría uno al tratar de ser aceptado en la sociedad y la cultura.
Las flores le dejaban a la gente acoger su propio pasado – mostrar la belleza en cosas simples le permite a la gente acoger su propia historia. No se trataba de dejar que el arte siguiera alejando a la gente de su pasado, porque si haces eso se vuelven impotentes. Trataba de regresarle su vida a la gente porque esa es su base.
Al mismo tiempo, regresamos a lo domesticado y a lo no domesticado de nuevo, porque muchas de mis flores estaban cortadas y puestas en un florero. Y otras eran un ramo, más animadas, estilo Disney, aún intactas, de modo que no están

domesticadas.

Haden-Guest Por supuesto, lo que más atención atrajo fueron los cuadros de Ilona y tú.

Koons Hasta ahora, no creo que la gente haya entendido todavía la exposición. No se trataba de sexo o pornografía. Lo que traté de hacer fue usarme a mí mismo como un ejemplo e ir a las profundidades de la hipocresía y regresar, volver a la superficie sin hacer ningún juicio moral. El mundo del arte usa el gusto como una forma de segregación. Estaba tratando de hacer un cuerpo de obra que cualquiera pudiera disfrutar. Mostré la belleza en las cosas pequeñas, de manera que la gente pudiera acoger su propio pasado. Usé el pasado de Ilona como ejemplo de ello. Traté de complicar mi propio pasado… Ilona era señalada como mi deseo. Quería realzar el deseo dentro del espectador, pero no por el objeto de mi deseo. Eso era sólo mío. Quería crear una situación objetiva, de modo que pudieran sentir su propio deseo. Y eso, lo que sea que eso sea en su vida, lo pueden lograr.
Ilona era un ejemplo de mi deseo. No era: "OK, ahí tienes tu objeto del deseo". Absolutamente no. Este era mi deseo subjetivo, pero aún era un vocabulario objetivo. Tan sólo estaba tratando de tocar al deseo. Si lo que querían era tener una granja y cultivar hongos, podían ir y conseguirlo.
Cree el *Busto Burgués – Jeff e Ilona* para mostrarle eso a la gente. Si yo lo hice y alcancé esta clase burguesa, y si Ilona también la ha alcanzado, entonces todo el mundo puede. De nuevo, puede que su deseo en la vida no sea alcanzar la clase burguesa, pero siempre estoy tratando de presentar movilidad social real para la gente. Pueden lograr cosas, moverse dentro del mundo.

Haden-Guest ¿Cómo reaccionas ante los reclamos de que la obra es pornográfica?

Koons Estoy lidiando con lo subjetivo y lo objetivo. El Modernismo es subjetivo. Uso el Modernismo como una metáfora de sexualidad sin amor –una especie de masturbación. Y eso es lo que el Modernismo es. Jugué con esto pero con lo posmoderno. Sexo con amor, un estado más elevado. Es un estado objetivo. en el que uno puede entender la eternidad, y creo que eso es lo que le mostré a la gente. Ahí había amor. Por eso no era pornográfico.



Jeff e Ilona, 1992

Haden-Guest Con tu obra más temprana, cuando los críticos

te atacaban de oportunista a ti y de cínica a tu obra, o los ignorabas o hasta agarrabas un placer extraño de ello. ¿Por qué te molestó tanto cuando *Hecho en el Cielo* fue atacado bajo esos mismos argumentos?

Koons Ahora veo por lo que el artista tiene que pasar si quiere llegar a un público masivo. A lo que tiene que someter su vocabulario. Trataré de ser específico. Cuando sales de la escuela, todo lo que tienes para educarte es tu propia experiencia y los medios. Encontré que los medios, especialmente los europeos, juegan mucho con la fantasía. Esto lo sé de mi propia historia.
A lo mejor es porque los Estados Unidos creen más en el periodismo, una creencia naif de que están siendo protegidos por medios que dicen la verdad. Hablo de cómo los medios presentan cosas como si fueran de verdad importantes. La línea se vuelve muy delgada entre lo que de verdad es importante y lo que sólo recibe promoción. O a lo mejor algo es importante, pero sólo como entretenimiento. Pero los medios no separan el entretenimiento de otros aspectos de la vida, creo que los medios tendrían que ser más responsables al segregar cosas en la vida, y separar la verdad de la fantasía. Esto pasa en muchos niveles. ¿Qué tan importante es el rock & roll? ¿Qué tan importante es Axl Rose? ¿Él importa?

Haden-Guest De verdad me sorprende oírte decir esto, Jeff. Siempre he pensado que eras el artista más hábil en usar los medios masivos desde Andy Warhol. Sobre lo que dijiste del rock & roll, ¿qué no dijiste una vez que si no fueras Jeff Koons te gustaría ser Michael Jackson?

Koons Es sólo que he experimentado cómo los medios no segregan muy bien las cosas. Las distinciones se vuelven

difusas. Las cosas se vuelven importantes nada más por repetición. Una y otra vez. ¿Qué tan importante es Arnold Schwarzenegger?

Haden-Guest Me suena como si los ataques a *Hecho en el Cielo* hubieran tenido un efecto interesante en tu pensamiento. De que algo maduró.

Koons Estas ideas estaban en la creación de *Hecho en el Cielo*. En el futuro la gente va a voltear a verlo como un cuerpo de obra muy significativo. Muy objetivo y muy contemporáneo en su momento. Trato de ser un artista honesto y trato de mostrar un nivel de valentía. Disfruto eso. Soy un mensajero.

Haden-Guest Tu *Cachorrito* gigante en Arolsen ha obtenido reacciones muy distintas. La reseña en el *New York Times* fue positivamente brillante.

Koons Es la primera reseña positiva que he tenido en mucho tiempo. No estoy acostumbrado a que la gente disfrute tanto de mi trabajo. Sentí que he creado una obra muy generosa, pero me sorprendió que tanta gente la disfrutara. No me ha pasado algo similar recientemente.

Haden-Guest Cuéntame de la pieza.

Koons Son diecisietemil flores. Vivas, plantadas en veinte centímetros de tierra. Las flores que he escogido crecerán durante el tiempo específico que durará la pieza –cuatro meses. Entonces, tiene que volverse a hacer. Pero la próxima vez que vuelva a hacer la pieza puedo usar flores de primavera. La única cosa que me controla son los elementos. Tiene que poder mantenerse ante el viento sin que las flores se

desprendan. O cuánto sol pueden tomar. Escojo flores que se limpian a sí mismas. Es una obra muy articulada.

Haden-Guest ¿No es esta la primera vez que has trabajado con algo vivo?

Koons Bueno, he trabajado con agua en mis tanques. Y ahí están mis esculturas de madera. La madera es una cosa viva.

Haden-Guest ¿Cual fue el proceso de pensamiento que te llevó a trabajar con flores?

Koons Era muy orgánico. Me gusta simplemente dejar que las cosas resuenen dentro de mí mismo, entonces sigo mi intuición. Empecé hace poco a pensar en las flores. He tenido flores en mi obra desde 1979. Luego me invitaron a este lugar en Alemania por Veit Loers y se me ocurrió hacer esta obra pública en particular.
Amo la vida barroca, la arquitectura barroca. Mi escultura favorita en todo el mundo está en la Iglesia de San Pedro en Munich. Es una crucifixión con el Sagrado Corazón de Jesús. Es como mis piezas de acero inoxidable. Es absolutamente bella. Decidí que quería hacer una imagen que comunicara calidez y amor a la gente. Una pieza muy espiritual. Y se me ocurrió hacer el *Cachorrito* con flores vivas.
Adentro de *Cachorrito* es como una iglesia. Tiene una forma como de campanario, en ascenso. Es pura madera, con un corte triangular. Absolutamente hermosa y prístina. Quería que la pieza lidiara con la condición humana, y esta condición en relación a Dios. Quería que fuera un Sagrado Corazón de Jesús contemporáneo. El *Cachorrito* es un ejemplo de Dios. Bueno, de alguna manera actúa como eso. Pero tampoco es eso. No es que ahí esté Dios. Es más la condición humana. O

tal vez el deseo de alguna forma de unión.

Haden-Guest ¿Es esto tu trasfondo luterano saliendo a relucir?

Koons No sé. Íbamos a la iglesia cuando era más chico, pero luego dejamos de ir. No soy católico, pero disfruto mucho la imaginería católica. Disfruto la manera en que la iglesia católica usaba el arte como propaganda. Creo que mi obra también tiene su valor político. Su valor está basado en cómo puede ser usada para comunicar información.

Haden-Guest Has estado pasando cada vez más tiempo en Europa recientemente. ¿Encuentras alguna diferencia significativa entre el tipo de atención que tu trabajo recibe en Europa y Estados Unidos?

Koons Creo que en general, Europa es más abierta y le da más oportunidad a los artistas de participar culturalmente. Me invitan a más programas de televisión en Europa. Me invitan a trabajar con más revistas en Europa. Hay una interacción continua. También estaban más conscientes del diálogo que presentó la exposición de *Hecho en el Cielo*, mientras que Estados Unidos ha estado más protegido de ese diálogo.

Haden-Guest Ciertamente, ha habido algo muy europeo con tu carrera. La gran mayoría de artistas estadounidenses parecen tener su Única Gran Idea y luego la roen con satisfacción, como un sabueso con un hueso. Tu arte se ha presentado a sí mismo en muchas formas diferentes. Es el modelo europeo, más arriesgado.

Koons Siempre me ha gustado dejar que mi trabajo

evolucione. Por eso hago las piezas en ediciones, de modo que pueda hacer suficientes para que puedan ser distribuidas y puedan hacer su impacto político. Y luego ya no me tengo que repetir a mí mismo. Hice mi repetición en mi edición.
Así que no tengo que pasar mi tiempo rehaciendo todo un cuerpo de obra. Y acabo muriéndome, y me doy cuenta que hice una sola edición grande en toda mi vida. Lo hago, me divorcio de ello, y sigo. De otra manera podría seguir haciendo tanques. ¡Podría seguir haciendo aspiradoras!

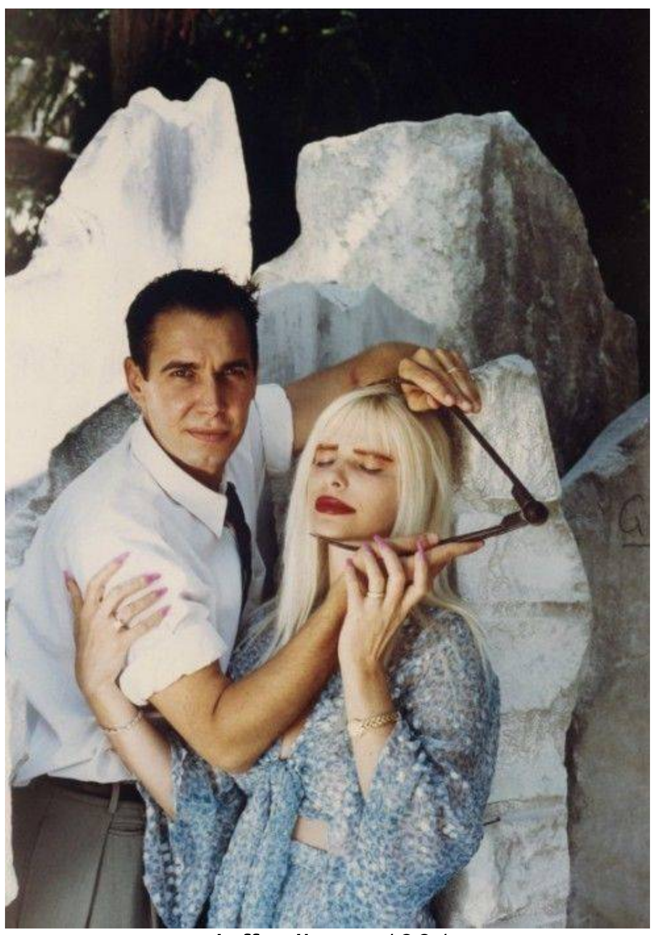
Haden-Guest ¿Entonces, la exposición de *Hecho en el Cielo* ya es historia tanto como *Banalidad* y *Equilibrio*?

Koons Expuse *Hecho en el Cielo* a finales de 1991 y principios de 1992. La gente decía que era el epítome del arte de los ochenta. Personalmente, encuentro eso increíble. De todos modos, creo que mi *Cachorrito* me ha plantado muy firmemente en los noventa. Aun cuando el encabezado de la reseña del *New York Times* decía "¿Cuánto cuesta ese perrito del jardín?". Mi interés está en el arte, Anthony.

Haden-Guest No obstante, te las has arreglado para que el precio de tu obra sea una parte del discurso que la rodea. Me pregunto si las estrategias que encajaban en los agitados ochenta encajarán en los que parecen ser años austeros por venir.

Koons Cuando hice mis piezas con aspiradoras las puse en tres mil dólares cada una. Cuando hice mis piezas de *Equilibrio* puse los tanques en tres mil, e incluso hice algunas piezas con las que tuve pérdidas. Mi interés en el arte siempre ha sido sólo ser un artista, y mi interés en el mercado sólo ha sido por razones políticas –poder tener una plataforma desde la cual

comunicarme con la gente. Cuando hice las piezas de *Banalidad*, y tenían ciertos precios, lo que estaba tratando de hacer era decirle a la gente que debías tomar esta obra en serio. Y la forma en que la gente normalmente ve la seriedad de una obra de arte es por su valor. Les estaba diciendo que debías tomar esto tan en serio como un cuadro de Kiefer porque te va a costar la misma cantidad. Era parte de la exposición de *Banalidad* –darle su plataforma política. Y el tasado de la obra era correcto.



Jeff e Ilona, 1991

En *Hecho en el Cielo* quería hacer la obra muy accesible para la gente. Y no di ningún salto cuántico en los precios. Traté de tomar en cuenta las realidades en las que vivimos hoy en día. Y

quiero que mi obra continúe estando posicionada de modo que comunique con la gente. La obra fue tasada en relación con el mercado. Y la exposición tuvo mucho éxito.

Haden-Guest Claramente, el éxito material tan publicitado de *Banalidad* tuvo un efecto colateral no intencionado. Pero por la cobertura me queda la duda si estarías metido en tantas demandas por derechos de autor. Actualmente estás peleando cuatro y acabas de perder una, la que entabló el fotógrafo californiano cuya imagen edulcorada fue el germen de tu escultura *Cadena de Cachorritos*. ¿Cuáles son tus siguientes movimientos?

Koons A estas alturas, voy a pelear cada caso. Económicamente, la gente dirá que estoy loco por seguir peleando, pero éstas son las cosas en las que creo, así que las voy a defender.
La forma en que lo veo es que toda información visual debe estar disponible para un artista. Toda la historia del Modernismo está basada en esto. Ve los collages de Picasso. Cuando la imaginería visual es registrada con derechos de autor, es quitarle un vocabulario no sólo al artista, sino a todo el público.

Haden-Guest ¿Y tu siguiente cuerpo de obra? ¿Qué vamos a ver post-*Cachorrito?*

Koons Me siento muy fuerte. Las cosas están resonando muy bien para mí, y creo que estoy en una muy buena posición desde la cual comunicar. De verdad lo creo.

Anthony Haden-Guest es un periodista con sede en la ciudad de Nueva York

OBRAS

1979-1992

LO PRE-NUEVO



Hoover Celebrity III, 1979



Tetera, 1979

«*En lo* Pre–Nuevo *estaba manipulando objetos. No estaba manteniendo la integridad de los objetos. Pegaba una tetera a unos tubos de plástico o ponía un tornillo al reverso de una cafetera. Lo que era importante de esta obra es que me liberó de mi propia subjetividad sexual. Estaba llevando mi obra al reino de lo objetivo. Me estaba distanciando de mi propia sexualidad.*»



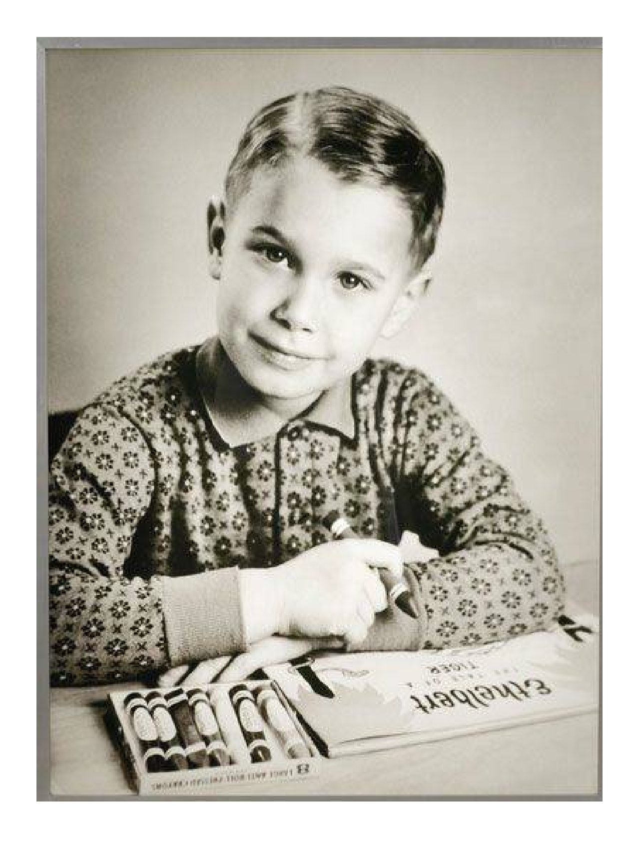
Nelson Automatic Cooker / Deep Fryer, 1979



Cafetera, 1979

LO NUEVO

1980



El Nuevo Jeff Koons, 1980



New 100's Merit Ultra-Lights, 1981



“Lo Nuevo”, Instalación en escaparate, The New Museum of Contemporary Art, 1980



New Hoover Celebrity QS, 1980-86



New Hoover Deluxe Rug Shampooer, 1979



New Hoover Deluxe Shampoo Polishers, 1980

«Anduve dando vueltas y compré todas las aspiradoras que pude antes de que descontinuaran un cierto modelo. No las estaba exponiendo con indiferencia. Estaba siendo muy específico. Una máquina que usé fue la Shelton Wet/Dry. Me gustaba la frase "Húmedo-Seco". Es parecida a "y/o", o el ser y la nada.»

New Shop-Vac Wet/Dry, 1980



New Hoover Deluxe Shampoo Polishers, New Hoover Quik Broom, New Shelton Wet/Drys Tripledecker, 1981-87



New Shelton Wet/Drys 5-Gallon, 10-Gallon, Doubledecker, 1981-86

«*Siempre he tratado de hacer arte burgués.*»



New Shelton Wet/Dry, 1981-86



New Hoover Convertible, 1980



New Hoover Convertibles, Green, Red, Brown, New Hoover Deluxe Shampoo Polishers, Yellow, Brown Doubledecker, 1981-87

«Hoover Celebrity III es la primera pieza con una aspiradora. Escogí la aspiradora limpiadora por sus características antropomórficas. Es una máquina que respira. También muestra sexualidad tanto masculina como femenina. Tiene orificios y accesorios fálicos. Siempre he tratado de crear obra que no aliene a ninguna parte de mi público.»



New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker, 1981-87



New Hoover Quadraflex, New Hoover Convertible, New Hoover Dimension 900, New Hoover Dimension 1000 Doubledecker, 1981-86



“Lo Nuevo: Obras Encapsuladas 1981-1986”, instalación, Daniel Weinberg Gallery, 1987/88

«*Siempre he usado la limpieza y una cierta forma de orden para mantener en el espectador una creencia en la esencia de lo eterno, de modo que no se sienta amenazado económicamente. Cuando estás bajo presión económica empiezas a ver la desintegración alrededor tuyo Las cosas no están en orden. De modo que siempre he puesto orden en mi obra no por respeto al minimalismo, sino para darle al espectador una sensación de seguridad económica*.»



New Hoover Deluxe Shampoo Polishers, New Shelton Wet/Dry 5-Gallon Displaced Quadradecker, 1981-87

EQUILIBRIO

1985



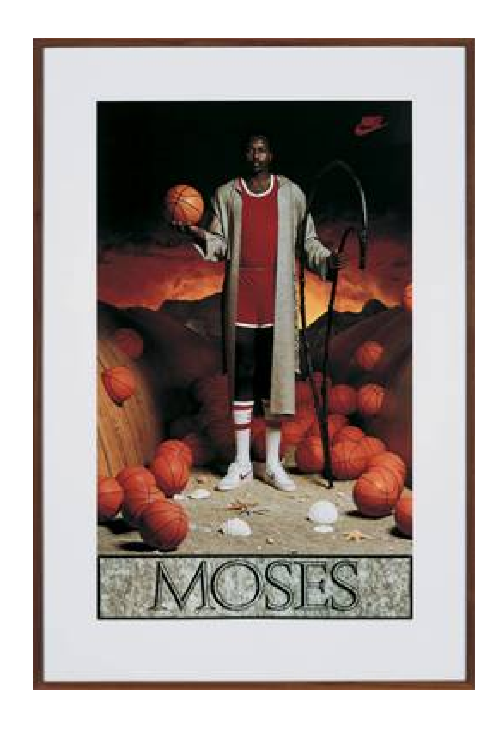
Tanque con dos balones 50/50, 1985



Tanque con dos balones en equilibrio total, 1985



Tanque con un balón en equilibrio total, 1985



Moses, 1985



“Equilibrio”, instalación, International with Monument Gallery, Nueva York, 1985

«Las peceras son el último estado del ser y, para mí, son el comienzo de la inteligencia artificial. Debido a la vibración, los balones de basquetbol se mueven. Esto modifica el patrón de la información comunicada entre ellos. Este es el principio de patrones de pensamiento independiente.»



La Dinastía de la Calle 34, 1985



Tanque con tres balones 50/50, 1985

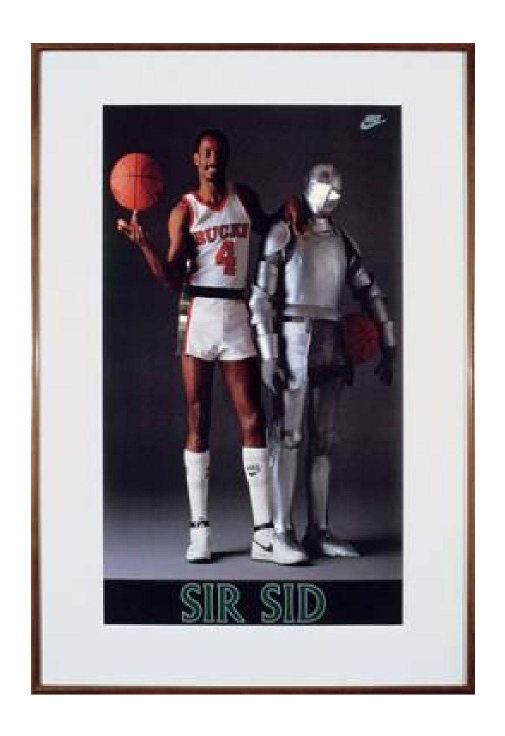
«*Siempre trato de crear equilibrio. Nunca quiero crear obras que sólo le hablen a un público masculino o a uno femenino. No quiero excluir a nadie del diálogo.*»



Tanque con tres balones en equilibrio total, 1985

«Hubo un tiempo en que lo único que los artistas debían hacer para obtener poder político era susurrar al oído del rey o del Papa. Ahora deben susurrarle al oído a millones de personas.»

Secretario de Defensa, 1985



Sir Sid, 1985



«*Mi obra usará lo que sea para comunicar. Cualquier truco, hará lo que sea – absolutamente lo que sea– para comunicar y ganarse al espectador. Ni siquiera las personas menos sofisticadas se sienten amenazadas por la obra; no les intimida que sea algo de lo que no tienen entendimiento. Pueden observarlo y participar de él*».

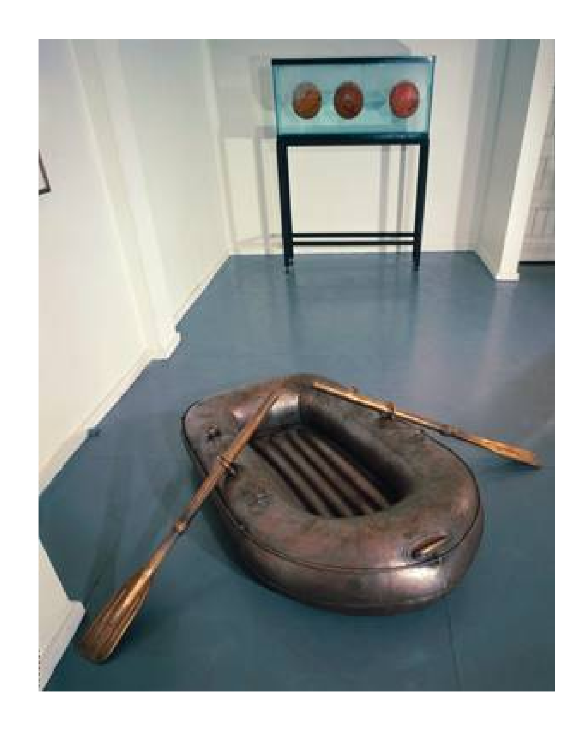
Balón de basquetbol, 1985



Balón de futbol, 1985



Respirador (Shotgun), 1985



“Equilibrio”, Instalación, International with Monument Gallery, 1985



Chaleco de buceo, 1985

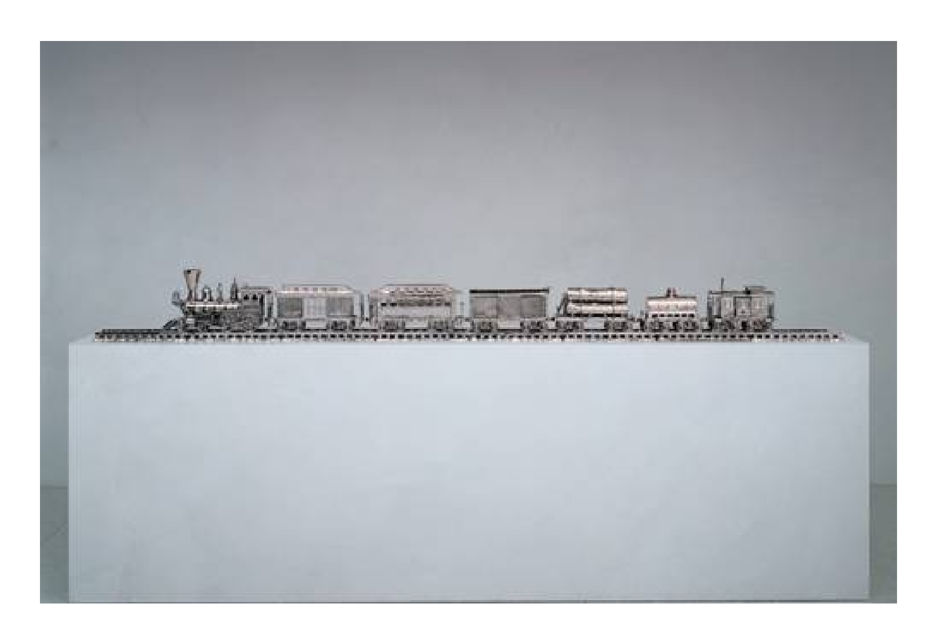
«*El* Chaleco de Buceo *es una herramienta para el equilibrio; si alguien fuera lo suficientemente valiente y de verdad quisiera hacerlo, se pondría el chaleco y se lo llevaría hasta el fondo.*»



Chaleco con respirador, 1985

LUJO Y DEGRADACIÓN

1986



Tren Jim Beam – J.B. Turner, 1986



Locomotora Jim Beam – J.B. Turner, 1986

«Escogí acero denso como mi material por la sensación de seguridad que emana. El pulido sólo enfatiza esa seguridad, así como el hecho de que los sartenes en que mamá solía cocinar eran de acero también. En las obras de acero denso hay una conexión directa con las reliquias religiosas, que también son pulidas. De manera que crean un atractivo espiritual para el espectador y lo llenan con confianza.»



“Lujo y Degradación, Instalación, Daniel Weinberg Gallery, 1986



Jim Beam – Vagón de equipaje, 1986



Jim Beam – Vagón de Pasajeros, 1986



Jim Beam – Vagón de carga, 1986



Jim Beam – Vagón de Troncos, 1986



Jim Beam – Vagón de Barril, 1986



Jim Beam – Cabúz, 1986



«*En* Lujo y Degradación *a los objetos se les da un lujo artificial, un valor artificial que los transforma por completo, cambiando su función y, hasta cierto grado, los vuelve menos críticos. Mi superficie es, más bien, una fachada falsa para una degradación subyacente.*»

Jim Beam – Modelo A Camioneta Pick Up Ford, 1986



Balde, 1986



I could go for something Gordon's, 1986

«Quiero tener un impacto en la vida de las personas. Quiero comunicar con una masa tan grande como sea posible. Y la manera de comunicarse con el público justo ahora es a través de la televisión y la publicidad. El mundo del arte no es efectivo en este momento.»



I assume you drink Martell, 1986



Bar de viaje, 1986



Cubeta de hielos, 1986

«El arte es comunicación –es la habilidad de manipular a las personas. La diferencia entre este y el negocio del espectáculo o la política es sólo que el artista es más libre. Más que nadie, puede quedarse con todo –desde la idea, pasando por la producción hasta la venta– bajo su control. Es sólo cuestión de saber usar el acercamiento correcto en el momento correcto.»

Aquí Bacardí, 1986

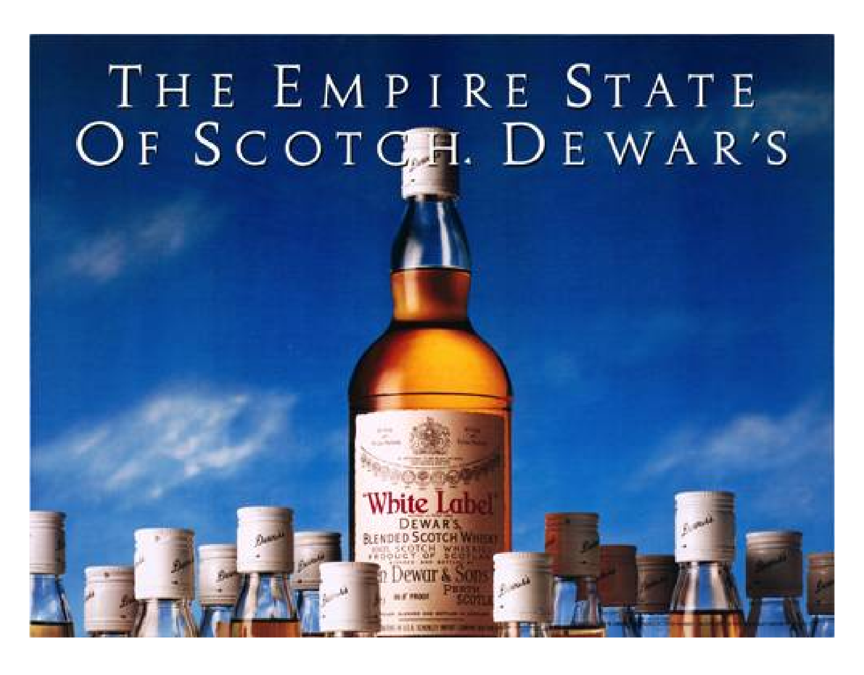


Come Through with Taste – Myers's Dark Rum Quote Newsweek, 1986



Hennessy, The Civilized Way to Lay Down The Law, 1986

«La industria del entretenimiento y la industria de la publicidad han tomado estas herramientas del mundo del arte y las han hecho políticamente mucho más potentes. De verdad estamos devastados y muy impotentes ahora mismo. Tan sólo un fotógrafo que trabaja para una agencia de publicidad tiene una plataforma mucho más efectiva políticamente en el mundo que un artista.»



The Empire State of Scotch, Dewar's 1986

«En los anuncios de licor el propósito no era tanto dirigirse al espectador como definir una estructura de clases sociales. Por ejemplo, los anuncios de Frangelico definen un ingreso de $45,000 dólares o más, y están más interesados en que uno se pierda en sus propios patrones de pensamiento. El público es engañado en estos anuncios en diferentes niveles de pensamiento porque son educados en abstracción y lujo a partir de diferentes niveles de ingresos.»



Juego de Cristal Baccarat, 1986

«La abstracción y el lujo son los perros guardianes de la clase alta.»



Stay In Tonight, 1986

ESTATUARIA

1986



Flores, 1986

«*Está muy pensado. Pienso en cada aspecto de mi trabajo. Hice dibujos de cada pieza en una servilleta.* Luís XIV*,* Bob Hope*,* Dos Niños*. Y tenía o el conejo inflable o el cerdo inflable. Me costó trabajo escoger. Escogí el conejo. A la larga, fue porque sentía que tenía una inocencia que estaba buscando en ese momento. Pero acuérdate que cuando hice mi exposición de* Banalidad*, el cerdo era el centro de ella.*»



Flor y Conejo Inflable (Alta Blanca, Conejo Rosa), 1979



Conejo, 1986



Pareja Francesa en Sillón, 1986



La Delicia del Doctor, 1986



Dos Niños, 1986



Mujer Italiana, 1986



Luís XIV, 1986



Trol de Cape Code, 1986



Trol Sirena, 1986

«Estatuaria *presenta una vista panorámica de la sociedad: de un lado está Luís XV y del otro lado está Bob Hope. Si pones el arte en las manos del monarca reflejará su ego y eventualmente se volverá decorativo. Si pones el arte en las manos de las masas reflejará su ego y eventualmente se volverá decorativo. Si pones el arte en las manos de Jeff Koons reflejará mi ego y eventualmente se volverá decorativo*.»



Bob Hope, 1986

KIEPENKERL

1987



“Kiepenkerl”, Instalación, Münster, Alemania, 1987

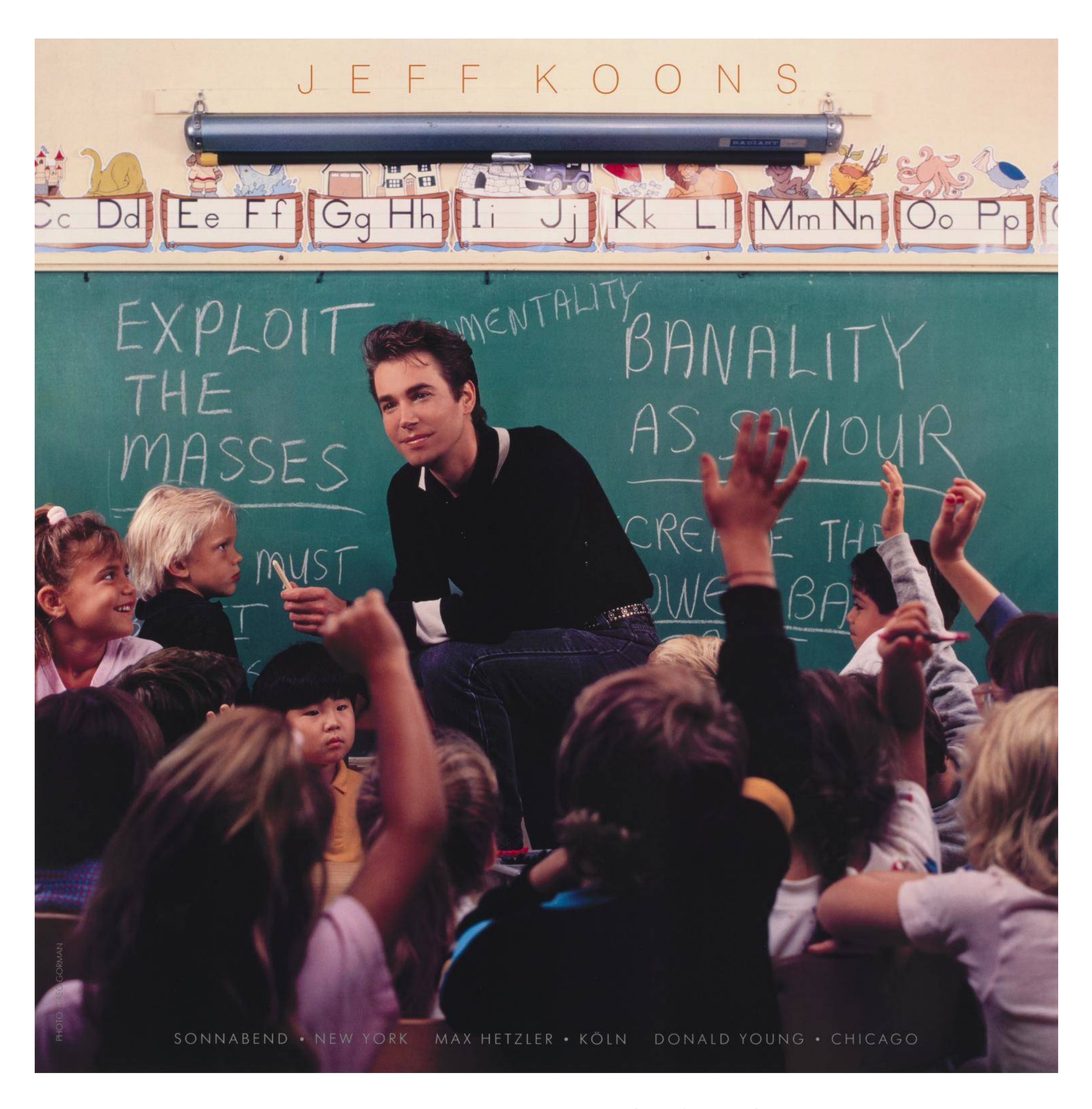
«Sentí que estaba participando del estilo de vida europeo. Me estaba liberando para entrar al mundo de la alegoría. Se cuentan más historias en Europa. La pieza Kiepenkerl se trataba de autosuficiencia. Siempre me gustó la liebre en la escultura por Joseph Beuys. Pero cuando hice la pieza fue un desastre total… La hizo una fundidora, y cuando quitaron el acero inoxidable del horno para romper el cascarón cerámico le dieron un golpe con la pared mientras aún estaba fundida y, por supuesto, cada aspecto de la pieza se dobló y se deformó. Como Humpty Dumpty. O me retiraba de la exposición o le daba a esta pieza una cirugía plástica radical. Me decidí por la cirugía radical. Trajimos a un especialista que era absolutamente fenomenal con el acero. Podía hacer cualquier cosa redoblando y reconvirtiendo las formas para que volvieran a embonar.
Esta obra me liberó, ahora era libre para trabajar con objetos que no necesariamente existieran con anterioridad. Podía crear modelos.»



Kiepenkerl, 1987

BANALIDAD

1988

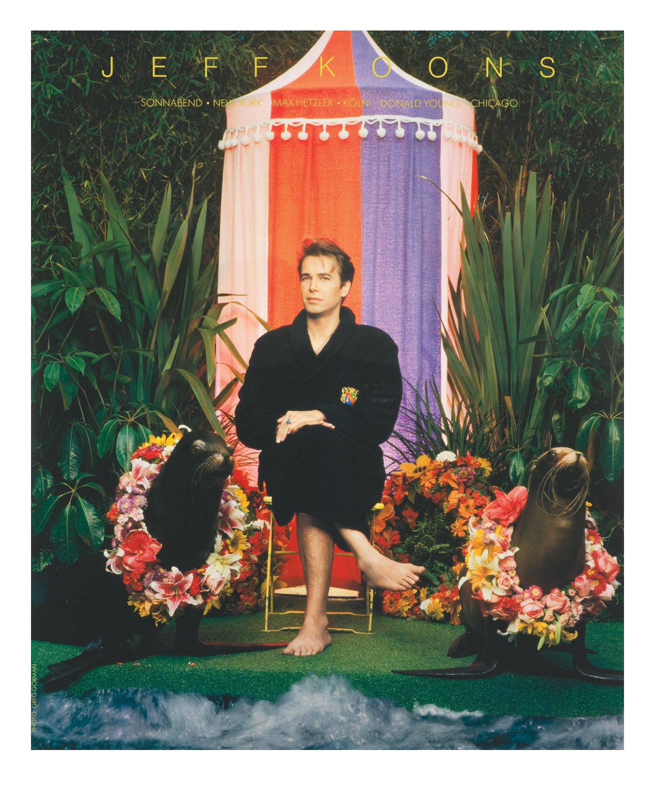


Anuncios para Revistas de Arte (Artforum), 1988-89



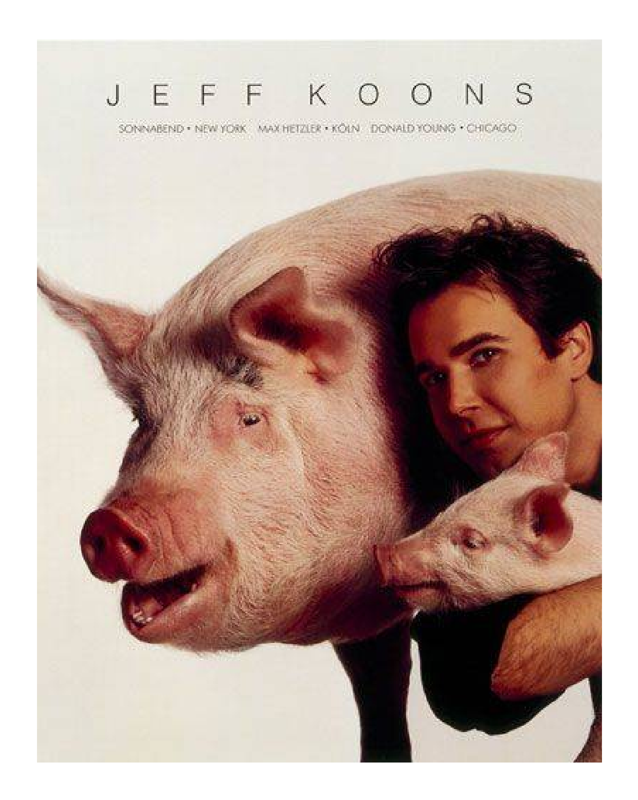
«De verdad se trataba de asumir liderazgo y declararme rey a mí mismo. Y aunque los sometidos de este mundo mío sólo fueran estas focas, estos guardianes, aun así era rey de mi mundo.»

Anuncios para Revistas de Arte (Art in America), 1988-89



Anuncios para Revistas de Arte (Art), 1988-89

«Ahí estaba con dos cerdos, uno grande y uno chico –de manera que era como criar la banalidad. Pero quería rebajarme, llamarme cerdo a mí mismo antes de que el espectador tuviera la oportunidad de hacerlo, de manera que en el futuro sólo pudieran pensar más en mí.»



Anuncios para Revistas de Arte (Flash Art), 1988-89

«*Así pues, mi* San Juan Bautista *está tomado del de Leonardo, y lo que me gusta de él, en adición a su androginia, es que está abrazando un cerdo y un pingüino así como una cruz de oro. Para mí, esto es un símbolo de ser bautizado en la cultura dominante –ser bautizado en la banalidad.*»



San Juan Bautista, 1988



Marcando el Comienzo de la Banalidad, 1988



Pozo de los Deseos, 1988



Desnudo, 1988

«De verdad *creo que el gusto no es importante. Mi obra trata de presentarse como el caballo negro. Toma la posición de que la gente debe acoger todo.*»



Serpientes, 1988



Popples, 1988



Amore, 1988



Cristo y el Cordero, 1988



Florero, 1988



Niña, 1988



Osos de Invierno, 1988



“Banalidad”, Instalación, Sonnabend Gallery, Nueva York, 1988

«Pantera Rosa *se trata de masturbación. No sé qué otra cosa haría ella sino llevársela a casa para masturbarse con ella*.»



Pantera Rosa, 1988



«*He hecho lo que los Beatles hubieran hecho si se hubieran dedicado a la escultura. Nadie dijo nunca que la música de los Beatles no estaba en un nivel alto, pero era atractiva para un público masivo. Eso es lo que quiero hacer.*»

Niño Salvaje y Cachorrito, 1988



Michael Jackson y Bubbles, 1988



Apilado, 1988



Buster Keaton, 1988



«*En* Oso y Policía *es un hombre quien está siendo manipulado sexualmente. Eso era para mostrar la banalidad fuera de control, y que puedes hacer que alguien venga y explote ese poder.*»

Oso y Policía, 1988



“Banalidad”, Instalación, Galerie Max Hetzler, Colonia, 1988

«Mujer en Bañera *estaba basada en una postal. Esto era parte de mi vocabulario en* Banalidad*. Era para mostrar la interfaz entre víctima y victimario. Está el respirador y alguien le está haciendo algo bajo el agua porque se está agarrando los senos para protegerse. Pero el espectador también quiere participar y victimizarla.*»



Mujer en bañera, 1988

«*Estaba trabajando en mi exposición* Banalidad *en 1988 cuando vi una foto de Ilona en la revista* Stern*. Llevaba un vestido tejido y se me hizo genial. Lo agregué a la escultura de una mujer recostada en la nieve, con los pechos descubiertos pero sólo con este vestido tejido, como con mal de amores, como si tuviera problemas con el amor. Un cerdo y dos pingüinos llegan a su rescate. Esta fue la primera vez que usé a Ilona en mi obra.*»



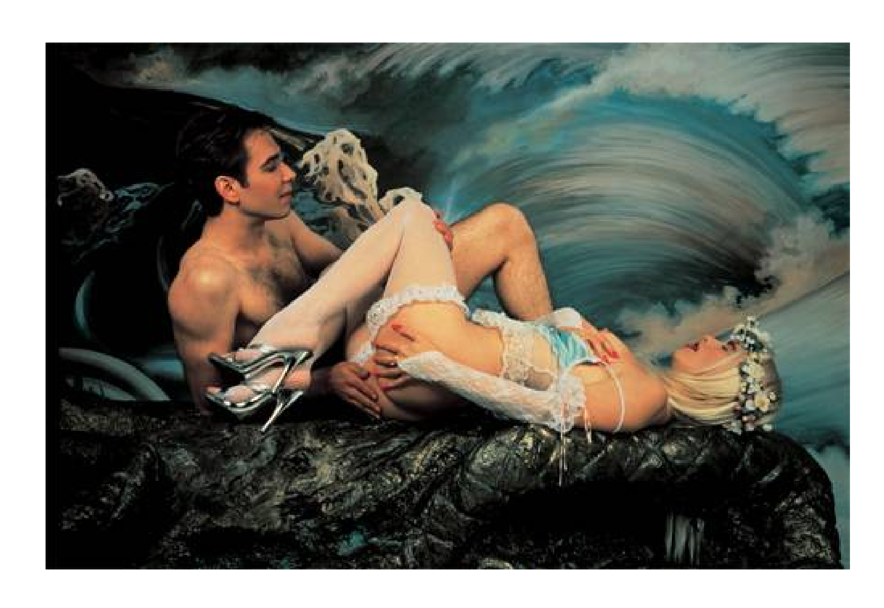
Fait d'hiver, 1988

HECHO EN EL CIELO

1991



Hecho en el Cielo (Anuncio Espectacular), 1989



Jeff en la Posición de Adán, 1990

«*Exijo el derecho a expresar mi propia sexualidad. Creo que los artistas deben explotarse a sí mismos y tomar la responsabilidad de explotar a sus espectadores.*»



Ilona Arriba (Fondo Rosa), 1990



Jeff e Ilona (Hecho en el Cielo), 1990

«*Ilona y yo nacimos uno para el otro. Es una mujer de los medios. Yo soy un hombre de los medios. Somos los Adán y Eva contemporáneos.*»



Mamada (Kama Sutra), 1991



Sillón (Kama Sutra), 1991

«No tengo que ver con la pornografía. La pornografía es realizar un acto sexual. De verdad no me interesa. Me interesa el amor, me interesa lo espiritual, ser capaz de mostrarle a la gente que pueden tener un impacto, alcanzar sus deseos.»



Posición Tres (Kama Sutra), 1991



«Pasé por un conflicto moral. No pude dormir por un buen rato preparando mi nueva obra. Tuve que ir a las profundidades de mi propia sexualidad, mi propia moralidad, ser capaz de quitarme el miedo, la culpa y la vergüenza. Todo esto ha sido eliminado para el espectador. De manera que cuando el espectador lo ve, está en el reino del Sagrado Corazón de Jesús.»

Beso (Kama Sutra, 1991



Ilona Arriba Exteriores (Kama Sutra), 1991

«He tratado de hacer obra a la que cualquier espectador, sin importar de dónde venga, tenga que responder, que tenga que decir en algún nivel 'Sí, me gusta'. Si no pueden hacer eso, sólo sería porque les han dicho que no se supone que les guste. Eventualmente llegarían a ser capaces de quitarse todo eso y decir '¿Sabes qué? Es tonto, pero me gusta esa pieza, está padre'.»





"Hecho en el Cielo", Instalación, Sonnabend Gallery, Nueva York, 1991



Montón de Flores, 1991

«Ilona es una de las más grandes artistas en el mundo. Es una gran comunicadora, una gran liberadora. Otros artistas usan un pincel. Ilona usa su genitalia.»



Terrier Blanco, 1991



Florero Grande con Flores, 1991

«*En el* Florero Grande con Flores *hay 140 flores. Son muy sexuales y fértiles, y al mismo tiempo son 140 culos.*»



Relieve de Muro con Pájaro, 1991

«Hasta donde abarcó el vocabulario y la interacción de las cosas, usé los animales para que la gente entendiera que también tenía que ver con la existencia humana y con la vida misma. Se tratan de qué tan lejos llegaría uno en ser domesticado o qué tanto uno exigiría ser salvaje. Uno de los perritos es como un Poodle *de Hollywood. Muy domesticado. Y el* Terrier *o el* Bobtail *son muy salvajes. Y esto se trataba sobre qué tan lejos llegaría uno al tratar de ser aceptado en la sociedad y la cultura.»*



Poodle, 1991



Bob-Tail, 1991



Gato, 1991

«*Estoy haciendo algunas de las más grandes obras de arte en la actualidad. Al mundo del arte le tomará diez años hacerse a la idea. En este siglo estaban Picasso y Duchamp. Ahora estoy llevándonos al siglo XXI*.»



Yorkshire Terriers, 1991



Ilona Arriba (Rosa), 1991

«*Mi arte y mi vida son una totalmente. Tengo todo a mi disposición y estoy haciendo lo que quiero hacer. Tengo mi plataforma. Tengo la atención y mi voz puede ser escuchada. Este es el momento de Jeff Koons.*»



Tres Cachorritos, 1991



Autorretrato, 1991

«Estoy tratando con lo subjetivo y lo objetivo. El Modernismo es subjetivo. Uso el modernismo como una metáfora de la sexualidad sin amor –una especie de masturbación. Y eso es el Modernismo. Esto lo enfrenté ante lo post-moderno. El sexo con amor es un estado mayor. Es un estado objetivo en el que uno ama y entra en lo eterno, y creo que eso es lo que le mostré a la gente. Había amor ahí. Es por eso que no era pornográfico.»



Sucio – Jeff Arriba, 1991



Querubines, 1991

«*Uso el Barroco para mostrarle al público que estamos en el reino de lo espiritual, lo eterno. La iglesia usa el Barroco para manipular y seducir, pero a cambio le da al público una experiencia espiritual. Mi obra trata del vocabulario del Barroco.*»



Busto Burgués – Jeff e Ilona, 1991

CACHORRITO

1992



Cachorrito, 1992

«Cachorrito *le comunica amor, calidez y felicidad a todos. Creé un Sagrado Corazón de Jesús contemporáneo.*»

Jeff Koons: Vida y Obra

1955 Nacido en York, Pennsylvania (Estados Unidos). Su padre es el propietario de un negocio de diseño de interiores. La familia de su madre estaba metida en la política y era gente buena para los negocios. Jeff Koons recibe sus primeras clases de dibujo a la edad de cinco años.

1960 Le toman una foto en jardín de niños sujetando una caja de pasteles; el artista la usa en 1981 como modelo para su obra *El Nuevo Jeff Koons*.

1963 Tomando reproducciones de clásicos como modelos, Koons pinta copias que su padre exhibe en el escaparate de su tienda y las vende a sus clientes. Las copias llevan la firma "Jeffrey Koons".

1972 Estudia arte y diseño en el Maryland Institute College of Art en Baltimore. Sus intereses son la pintura Bizantina y el arte popular estadounidense. Koons pinta paisajes y escenas traumáticas que están influídas por el Surrealismo.

1975 Se muda a Chicago. Estudia en la School of the Art Institute of Chicago. Desarrolla una amistad cercana con su profesor, Ed Paschke.

1976 Se muda a la meca del arte, Nueva York, porque Chicago le parece demasiado provinciana. Conoce a Patti Smith y a los miembros de la banda *Talking Heads*. Se vuelve un participante activo en la escena artística de Nueva York.

1977 Recluta exitosamente miembros y patrocinadores para el Museo de Arte Moderno de Nueva York. A través de los artistas

David Salle y Julian Schnabel conoce a la galerista Mary Boone, quien se interesa en trabajar con él. Crea esculturas que incorporan conejos y flores inflables.

1979 Concibe obras que incorporan aspiradoras. Trabaja en la bolsa de valores (especializándose en algodón) para financiar su producción artística.

1980 Expone una instalación titulada *Lo Nuevo* en las vitrinas del New Museum of Contemporary Art de Nueva York. Las aspiradoras son expuestas aquí por primera vez.

1981 Bocetos para las peceras de *Equilibrio*. Por las dificultades técnicas, no obstante, estas obras no pueden ser producidas como esculturas hasta 1985. Koons consulta a más de cincuenta físicos, incluyendo al candidato al premio Nobel en física, Dr. Richard Feynman, a fin de implementar su proyecto.

1985 Primera exposición individual en Nueva York, en International with Monument Gallery. La exposición incluye posters Nike, *Tanques de Equilibrio* y vaciados en bronce de una balsa inflable y un chaleco salvavidas.

1986 Se cambia a Sonnabend Gallery, Nueva York. Los críticos de arte crean el concepto de "Neo-Geo". Jeff Koons es el exponente líder de este movimiento; otros miembros del grupo son Ashley Bickerton, Peter Halley, Haim Steinbach y Meyer Vaismann. La International with Monument Gallery expone *Lujo y Degradación.*

1987 Obras de Jeff Koons son exhibidas en la Whitney Biennial en Nueva York. La Colección Saatchi expone nuevo arte estadounidense de los ochenta en su exposición de Londres *New York Art Now*. La obra *Conejo* de Koons es usada como portada del catálogo. Kaspar König invita a Koons a participar en una exposición de escultura en Münster. Exhibe una copia de *Kiepenkerl* en el centro de Münster.

1988 La exposición *Banalidad* en las galerías de Max Hetzler (Colonia), Ileana Sonnabend (Nueva York) y Donald Young (Chicago) exhiben esculturas en porcelana y madera que fueron creadas en talleres en Italia y Alemania según los bocetos del artista.

1989 Como parte de la exposición "Image World" en el Whitney Museum, un póster anunciando *Hecho en el Cielo*, protagonizado por Ilona Staller y Jeff Koons, es instalado en un espectacular en Broadway.

1990 Los primeros cuadros y una escultura de la serie *Hecho en el Cielo* son expuestas en la Bienal de Venecia; al día de hoy, las esculturas están en la colección del Forum Ludwig en Aachen. Las críticas son encontradas. Un visitante indignado raja los lienzos con un cuchillo.

1991 Jeff Koons se casa con Ilona Staller en Budapest. Obras de la serie *Hecho en el Cielo* son exhibidas en las galerías de Max Hetzler (Colonia) e Ileana Sonnabend (Nueva York).

1992 Koons crea la escultura de 12 metros de alto *Cachorrito* enfrente del castillo barroco de Arolsen (Alemania). Críticos internacionales celebran su obra como lo más destacado de la Documenta del verano. El museo Stedelijk en Amsterdam, el Staatsgalerie de Stuttgart, el San Francisco Museum of Modern Art y el Walker Art Center en Minneapolis albergarán las primeras exposiciones de toda la obra de Koons a finales de 1992 y principios de 1993.

EXTRAS

Entrevista Jeff Koons – Klaus Ottman, 1986 (fragmento)

Nueva York, Octubre de 1986

Klaus Ottman ¿Cual es el tema de tu nueva obra?

Jeff Koons La línea narrativa básica se trata del arte abandonando el reino del artista, cuando el artista pierde el control de la obra. Se define básicamente por dos extremos. Uno sería Luís XIV –que si pones el arte en las manos de la aristocracia o la monarquía, se volverá un reflejo de su ego y será decorativo– y el otro sería Bob Hope –que si le das el arte a las masas, se volverá un reflejo del ego de las masas y también será decorativo. El cuerpo de obra se basa en la estatuaria representando diferentes periodos del arte europeo occidental. Cada obra en la exposición está codificada para ser más o menos específica del arte usado como un símbolo o una representación de un cierto tema que tiene lugar en el arte, como en *La Delicia del Doctor*, un símbolo de la sexualidad en el arte; *Dos niños*, sobre la moralidad en el arte; *Conejo*, sobre la fantasía en el arte. *Mujer Italiana* sería un símbolo del artista buscando la belleza; *Flores* sería el arte siendo usado para mostrar la elegancia y la fuerza del dinero; *Luís XIV* es poder, un símbolo de usar el arte como un medio autoritario; los *Troles*, un símbolo de la mitología.

Ottman ¿Cual es tu principal interés como artista?

Koons Me interesa la moralidad de lo que significa ser un artista, lo que el arte significa para mí, cómo define mi vida, etcétera. Y mi siguiente preocupación son mis acciones, la responsabilidad de mis propias acciones en el arte respecto a

otros artistas, y después respecto a un sector más amplio del público de arte, como críticos, personas que van a museos, coleccionistas, etcétera. Para mí el arte es un acto humanitario, y creo que hay una responsabilidad por que el arte afecte a la humanidad de algún modo, volver al mundo un lugar mejor (¡esto no es un cliché!).

Ottman ¿De dónde sacas las ideas para tu trabajo?

Koons Es un proceso natural. Generalmente ando por ahí y veo un objeto y me afecta. No puedo sólo escoger cualquier objeto o cualquier tema para trabajar. Puedo ser confrontado por un objeto e interesarme en una cosa específica de él, y el contexto se desarrolla simultáneamente. Nunca trato de crear un contexto artificialmente. Pienso en mi obra cada minuto del día.

Ottman ¿Qué tanto te involucras en la producción de tu obra?

Koons Básicamente, soy el de la idea. No me involucro físicamente en la producción. No tengo las habilidades necesarias, así que voy con los número uno, ya sea que esté trabajando con mis fundidores –Tallix– o con físicos. Siempre trato de mantener la integridad de la obra. Recientemente trabajé con el ganador del premio Nobel Richard P. Feynman. También trabajé con Wasserman en Dupont y Green en el MIT. Trabajé con muchos de los mejores físicos y químicos del país.

Para mí, la integridad significa no alterar. Cuando estoy trabajando con un objeto siempre tengo que darle la mayor consideración a no alterar el objeto físicamente o incluso psicológicamente. Trato de revelar un cierto aspecto de la personalidad del objeto. Para poner un ejemplo: si pones a una

persona tímida en una multitud grande, su timidez se revelará y se realzará. Trabajo con el objeto de una manera muy similar. Pongo el objeto en un contexto o un material que realce un rasgo específico de la personalidad dentro del objeto. El alma del objeto debe mantenerse para tener confianza en el ruedo.

Ottman ¿Cómo ves el desarrollo de tu obra?

Koons La obra temprana es muy importante para mi desarrollo personal, pero no siento que tenga el mismo valor social que mi obra de la época de "*Lo Nuevo*". Básicamente siento que el meollo de mi obra siempre sigue siendo el mismo. Trato de llevar conmigo lo mejor de mi obra a través de cada cuerpo de trabajo a la vez que extiendo sus parámetros.

Ottman ¿Cuáles son las diferencias entre tu trabajo y, digamos, alguien como Richard Prince, que vuelve a fotografiar imágenes de la publicidad y de los medios?

Koons Richard y yo hemos sido amigos por muchos años. Su obra está mucho más involucrada con el aspecto de la apropiación, el aspecto del robo, mientras que mi obra viene de la historia del readymade, que para mí es una posición de optimismo. Ya sea que esté vaciando mi decantador Jim Beam o creando una pintura de un anuncio de licor, recibo todos los derechos legales de todo el mundo –una situación muy optimista.

Ottman ¿Cómo le haces para conseguir todos los derechos legales?

Koons Vengo de un trasfondo en el que, una vez, fui el representante principal del Museo de Arte Moderno. También

fui corredor de mercancías en Wall Street por seis años, así que tengo experiencia tratando con gente en un nivel profesional. Sólo hubo una compañía que me rechazó en mi último proyecto. Y en cada compañía tengo que lidiar con ellos primero, luego con sus abogados, y en algunos casos con sus agencias de publicidad y sus impresores.

Ottman ¿Cómo ves a la publicidad?

Koons Es básicamente el medio que define las percepciones del mundo de las personas, de la vida misma, de cómo interactuar con otros. Los medios definen la realidad. Tan sólo ayer nos vimos con unos amigos. Estábamos celebrando y les dije: "¡Un brindis, por los buenos amigos!" Era como vivir en un anuncio. Era maravilloso, un momento maravilloso. Estábamos justo ahí, viviendo en la realidad de nuestros medios.

Ottman ¿Qué piensas del hecho de que el dueño de unas de las mayores agencias de publicidad en el mundo, Charles Saatchi, compra tu arte?

Koons No soy negativo respecto a la publicidad. Creo completamente en la publicidad y en los medios. Mi arte y mi vida personal se basan en ellos. Creo que el mundo del arte probablemente sería un yacimiento tremendo para cualquiera que esté involucrado con la publicidad.

Ottman ¿Cual es el significado de los anuncios de Nike?

Koons Los anuncios de Nike eran mis grandes embusteros. La exposición se trataba del equilibrio, y los anuncios definían equilibrio social y personal. También está la decepción de las personas que actúan como si hubieran alcanzado sus metas

cuando en realidad no lo han hecho: “¡Venga, ve por él! ¡He logrado el equilibrio!” El equilibrio es inalcanzable, puede ser mantenido sólo por un momento. Y aquí está esta gente en su rol de decir, “¡Vamos! ¡Yo lo hice! ¡Soy una estrella! ¡Soy Moses!” Se trata de artistas usando el arte para la movilidad social. Moses [Malone] es un símbolo del artista de clase media de nuestro tiempo que hace el mismo acto de engaño, un líder: “¡Lo he hecho! ¡Soy una estrella!”

Ottman ¿Te interesaría hacer un anuncio?

Koons Me interesaría muchísimo. No me interesa que las corporaciones tengan mi obra. Algunas corporaciones coleccionan mi obra, eso está bien. Pero digamos que uso un producto específico, como un balón de basquetbol Spalding. No quiero que Spalding tenga mi balón de basquetbol. No es por eso que lo hago. Pero si Spalding viene y me pregunta si me gustaría trabajar en una campaña publicitaria, me encantaría hacerlo.

Ottman ¿Te dan dinero las compañías por usar sus productos?

Koons Para nada. Nunca lo aceptaría. Ahora, a alguien como Jim Beam, que ha sido tan amable al trabajar conmigo, le he dado una obra de arte, pero si quisieran comprar una me sentiría incómodo porque la obra no fue hecha por esa razón. Les he dado algo en agradecimiento por haber sido tan estupendo trabajar con ellos.

Ottman ¿Consideras la galería el espacio ideal para tu trabajo?

Koons Me encanta la galería, el ruedo de la representación. Es un mundo comercial, y la moralidad generalmente se basa alrededor de la economía, y eso ocurre en la galería de arte. Me gusta la tensión de la accesibilidad y la inaccesibilidad, y la moralidad en la galería de arte. Creo que mi arte llega al punto en que estoy en este teatro de la moralidad tratando de ayudar al que lleva las de perder, y estoy hablando en términos sociales, mostrando interés, haciendo declaraciones psicológicas y filosóficas para el que no es el favorito.

Jeff Koons para el Museum of Contemporary Art Chicago, 1988 (fragmento)

Me encanta acoger las cosas y encuentro muchas cosas que son herramientas maravillosas. Creo que la banalidad es una herramienta fabulosa. Y acojo la banalidad por completo, de verdad acojo aspectos del consumismo y los celebro, creo que hay mucho que celebrar. Algunas de estas cosas son totalmente maravillosas.

Realmente vengo de un área Duchampiana, y al pasar por Duchamp, y al pasar por algo como el arte Pop veo a Andy como algo así como el hijo de Marcel y, por lo tanto, tal vez yo sería un bisnieto, o algo así. Pero el deseo de ser capaz de lidiar con las masas es mi interés en la comunicación, y ser capaz de ayudar. Es decir, creo de corazón que estoy haciendo algo que es positivo para el mundo del arte, esforzarse por incrementar su fuente de autoridad y ser capaz de tener una causa y un efecto mayores en la vida de todos. Es muy idealista, pero creo que puede ser una contribución por la que me estoy esforzando.

Algunos aspectos del Neo-Expresionismo atrajeron más gente al mundo del arte, y disfruto ese aspecto, y hay algunas cosas que voy a usar y a tratar de explotar de esa área. Pero mi preocupación principal es que sigo viendo fracaso en los artistas que tratan de liberarse en la corriente principal. Estoy resuelto a encontrar una liberación total ahí, y tener éxito. Y he estado en la corriente principal y estoy encontrando una gran liberación ahí ahora mismo y espero seguir así.

Jeff Koons para el video *The Banality Show*, 1989 (fragmento)

La verdadera liberación para el artista está fuera del mundo del arte. Ahí es donde uno puede ser verdaderamente libre y efectivo, porque la única cosa que importa fuera del mundo del arte es la efectividad, es una línea directa de comunicación, y esa es la única cosa importante: la efectividad.

Soy una persona muy consciente de mis movimientos. Mi obra no es algo subjetivo donde pienso: “¡oh, encontré esto anoche, es interesante, así que a todo el mundo debe de interesarle!”. Para nada. Esta es obra muy, muy objetiva. Es obra que apunta directamente a cubrir las necesidades de la gente. La verdad, no estoy tan interesado en mi propia subjetividad. Uno tiene que lidiar con lo subjetivo para explotarse a sí mismo. Pero disfruto mucho cómo se oculta lo subjetivo en lo objetivo. No tengo interés alguno en la sexualidad personal de Jeff Koons dentro de mi obra, o mi propia espiritualidad dentro de mi arte. Me interesa mucho la sexualidad de las masas y la espiritualidad de las masas.

Entrevista Jeff Koons – Robert Storr, 1990 (fragmento)

Robert Storr Mientras estamos sentados bajo un cuadro de Ed Paschke, quien nos dio clase a ambos a mediados de los setenta, ¿por qué no empezamos ahí? –volviendo al pasado y a la época en que estudiabas para ser artista.

Jeff Koons Me da vueltas la cabeza de sólo tratar de acordarme. A ver… Pasé directo de la preparatoria al Maryland Institute College of Art, donde tomé clases por tres años con Albert Sangiamo, quien me ayudó en mi práctica enseñándome lo que verdaderamente significa la disciplina. Te hacía trabajar entre cuarenta y sesenta horas a la semana en el mismo dibujo. Y siempre me ha gustado ser forzado a ver cómo terminan las cosas hasta el final. Pero no tenían dibujantes profesionales allá en Maryland. Había artistas que en teoría venían de Nueva York, de un contexto profesional, pero ninguno que fuera un dibujante de primera.

En mi último año, antes de graduarme, me fui al School of the Art Institute of Chicago, y fue ahí donde conocí a Ed Paschke. En Ed encontré a alguien que estaba haciendo un esfuerzo genuino y trataba de participar. Ed verdaderamente me dejó entrar en su vida íntima y me enseñó de dónde sacaba su material y su inspiración. También me dio un marco de referencia, una estrategia básica: cómo evitar ser autodestructivo, cómo ponerte en una situación que le permita a tu trabajo desarrollarse de verdad y obtener un apoyo político. Eso no quiere decir que te vuelvas una especie de adulador ni nada parecido –simplemente que no hagas nada que pueda dañarte, lo cual fue muy importante para mí.

Storr ¿Te ves a ti mismo cómo parte del funk de Chicago?

Koons Eso es lo que me llevó allí y todavía aprecio el movimiento. Ed hacía obra fenomenal, y me gusta lo que Jim Nutt y Karl Wirsum hacen. Me siento muy cercano a eso, pero era muy subjetivo para mí. Poco a poco, me dio la sensación que lo que había soñado la noche anterior, o lo que encontraba interesante o emocionante en términos visuales, no significaba nada dentro de mi marco de pensamiento. Era muy subjetivo. Y entonces dejé de pintar; lo veía como una especie de masturbación. Quería terminar de una vez con la pintura.

Al mudarme a Nueva York me pude liberar e incluso cortar de tajo mi pasado como pintor. Podía empezar de nuevo. Sentía que me estaba deshaciendo de mi sexualidad, que me estaba desprendiendo de ella. Pero aún era una presencia persistente, así que seguí eliminando cosas. El conjunto que titulé “Lo Nuevo”, con las aspiradoras metidas en vitrinas, es definitivamente la obra más desexualizada que he hecho. Y luego, creo que las aspiradoras contenidas de esa forma tienen una sexualidad femenina, mientras que una especie de sexualidad masculina es resaltada repentinamente en los contenedores. Pero la interfaz entre estos dos conjuntos está notablemente desprovista de sexualidad.

Storr En otras palabras, ¿asocias el acto de pintar, así como el movimiento surrealista de Chicago de la época en que pintabas, con una subjetividad discutible?

Koons Pintar representa una práctica muy subjetiva en mi evolución artística: se trata más de afrontar cosas que me tocan personalmente que del tipo de cosas que esperas que tengan un mayor significado social.

Storr ¿Creciste entre ciertos elementos que de algún modo estén relacionados con los objetos o imágenes que reproduces en tu obra?

Koons Mi padre era un decorador de interiores y tenía una tienda de muebles. La tienda se extendía por varias habitaciones. Había una sala falsa y un comedor falso, y la cocina, el estudio y así. Mi padre solía vender un montón de muebles de estilo francés rústico, y también de estilo colonial. De manera que crecí con la noción de la estética, el sentido de que ciertas cosas son bellas. Y también, supongo, con un cierto elemento anal. Querías que tu entorno estuviera ordenado, dejar que los objetos encontraran su voz y hablaran.

Storr Cuando los instalas, ¿con qué clase de voz te hablan los objetos que has seleccionado?

Koons Algunas personas, ciertamente, piensan que mi obra es kitsch, pero yo nunca la veo de esa forma. Lo que le digo a la gente, de hecho, es que no deberían borrar su pasado, que deberían mezclar todo lo que son y seguir adelante… Mi obra simplemente le dice a la gente que no rechace ninguna parte de lo que son, que lleven su historia consigo. Su riqueza viene de lo que son; pueden sentirse libres de ser.

Storr Uno de los aspectos políticos de tu obra que a menudo es abordado en entrevistas es la relación entre lo que llamas la clase media y la que te refieres como la burguesía, con lo que asumo que quieres decir la burguesía próspera, la burguesía poderosa, la burguesía ambiciosa. ¿Crees que estás posicionado en algún punto entre estos dos grupos, o te identificas claramente con uno u otro? ¿Te sentías como un

prisionero en la clase en la que naciste?

Koons No. No es fácil decirlo, pero de niño siempre me sentí como un principito. Y aunque suene chistoso, Ilona (Cicciolina) siempre se sintió como una princesa. Mi mamá nunca trabajó, pero me animaba enormemente y me ayudó durante mis años en la universidad. Esa clase de cosa, muy de clase media. Mis papás siempre han vivido cómodamente. Crecí en una casa muy grande, una mansión de estilo Georgiano. Teníamos caballos, perros. Mis papás eran muy, muy sesenteros, creo. Eran miembros de clubes deportivos. Siempre había un giro aventurero en su estilo de vida. No acumulaban dinero, no se llenaban de cosas. Trataban de vivir sus vidas al máximo de su nivel social.
Como resultado de eso, siempre he tenido la sensación de flotar dentro de una estructura de clases. Me siento más desorientado ahora que también pertenezco a varias culturas, tres culturas, de hecho. Paso parte de mi tiempo en Alemania, parte de mi tiempo en Italia y parte de mi tiempo en Nueva York. Eso lo hace aun más confuso. Creo que en cierto modo me siento más y más un *outsider*, y estoy empezando a darme cuenta que mi estilo de vida es un poquito diferente del promedio. Por mucho tiempo me rehusaba a admitirlo, pero se ha vuelto descaradamente evidente, aun cuando siento que tengo las mismas presiones y responsabilidades que otras personas.

Storr Uno de los factores que motivaron la aparición de la burguesía como la defines –la clase que aspira a la movilidad en ascenso– era la ira. Enojo por no ser capaz de progresar, y enojo hacia una clase aristócrata que daba su poder por sentado. ¿Esa ira resuena en ti?

Koons Estoy seguro que mi motivación, en algún nivel fundamental, surge de la ira o de algo muy similar. No enojo hacia un individuo o un grupo, sino el deseo de seguir moviéndome hacia adelante. Tal vez reduzco su intensidad poniendo este progreso en la categoría de algo que te transforma. Está conectado con la calidad de vida que exijo, la cual quiero que sea la mejor posible. No estoy pensando en términos económicos: estoy hablando de una calidad de vida intelectual, espiritual, biológica. El lado económico es sólo la cereza del pastel.
Cuando decidí volverme un artista no disfrutaba particularmente de vivir al día, con muy poco dinero y teniendo que hacer un trabajo que no era el que quería hacer, y pasar mi tiempo haciendo algo que no era lo que yo quería estar haciendo. Eso nunca me pareció gratificante y creo que sentía una cierta especie de ira, no un enojo de raíz, más como una sensación de tedio porque la vida no me llenaba realmente. En cualquier caso, lo que me motiva ahora no es la ira o la venganza, sino querer participar y hacer mi vida tan bella y maravillosa como sea posible. No quiero una tajada de pastel más grande que la de los demás, pero quiero ser capaz de ver ese pastel.

Storr Y eres muy controversial.

Koons Sí, pero eso no es intrínseco a mi trabajo. Es una reacción a eso. Mi obra nunca tiene ese fin, nunca se pone en una posición para producir esa reacción, por la sencilla razón de que no tiene alianzas políticas. Si fuera para alinearse a sí misma políticamente con algo, esa dimensión se volvería esencial a ella y su futuro, por supuesto, sería muy incierto. Pero un futuro es lo único que mi obra tiene.

Storr ¿Entonces, al moverte de un grupo de obras al otro, quieres explorar los límites de cada práctica sucesiva?

Koons Lo importante es liberarme a mí mismo. Se trata de ser capaz de separarme a mí mismo de Jeff Koons en este preciso momento y de las limitaciones de este momento, y tratar de ampliar mi horizonte. Después de eso, me aburro. Una vez que he tumbado algo y he tratado de empujar esta exploración hasta sus límites, aventándome al 100%, dando absolutamente todo lo que tengo, ¿por qué me repetiría a mí mismo? Esa es una de las razones que me llevó a hacer múltiples. Si tengo que repetirme a mí mismo, quiero hacerlo precisamente cuando mi obra me provea con el material necesario para definir un programa y participar de la escena cultural. No es como hacer una pieza única que la gente deba hacer toda una peregrinación para poder ver. ¿Cuántas personas tendrían una oportunidad de verla? Mientras que, de esta manera, hay suficientes objetos para ver que produzca un efecto. Después de eso, me puedo mover a otra cosa. Muchos artistas se hacen tontos solos, creen que pueden crear piezas únicas, mientras que toda su carrera termina siendo nada más que un gran múltiple.

Storr Una vez dijiste que si hubiera alguien que quisieras ser, sería Michael Jackson. Él ha reconstruido todo, no sólo su apariencia física, sino también el mundo alrededor suyo, creando su propio edén personal. ¿Eso es lo que estás pensando?

Koons Respeto a Michael. Es extremo. Michael tiene un montón de cosas que decir, y no tiene miedo de nada ni nadie. Veo un símbolo de esta naturaleza intrépida en las transformaciones radicales que ha llevado a cabo en sí mismo

–y en que tiene que vivir consigo mismo tras esas transformaciones. No puede verse al espejo y saber cómo se verá cuando tenga treinta y cinco. Es aterrador. Respeto *Thriller*, pero no había nada especialmente sobresaliente en ese disco como producto. El arte no era su disco; era él. Él era el verdadero suspenso, el hombre que no conoce el miedo.

Storr ¿Crees que un personaje perfectamente construido corre el riesgo de volverse grotesco o monstruoso?

Koons No sé si eso me preocupa en realidad. Estoy consciente de mi personaje como un instrumento para la comunicación, pero no es mi única preocupación ni mi único modo de expresión. Trato de hacer objetos que puedan comunicar, trato de usar mi inteligencia para trabajar dentro de este marco y encontrar un sistema que responda a las necesidades de las personas. El personaje de Jeff Koons es parte del conjunto, pero el producto acabado no es sólo Jeff Koons. Mi vida privada, la vida de Jeff, me interesa mucho más que la vida de Jeff Koons tal como es percibida. La vida de Jeff está primero, luego viene la vida de Jeff Koons, el artista.

Storr ¿Y qué hay de Warhol en todo eso? ¿Es él a quien tienes en mente?

Koons Hay un montón personas que piensan en Andy y en las conexiones entre nosotros más de lo que yo mismo pienso. Ok, somos un producto de una historia Duchampiana. Marcel Duchamp es la persona que más duro trabajó para poner al arte en el reino de lo objetivo, y nunca he dejado de querer seguirlo en esa ruta. Andy usaba la sexualidad para comunicar ideas intelectuales. Muchas de las ideas de Andy le hablan a los genitales antes de hablarle a la mente. También así es

como trato de comunicarme. Lamento decir esto, porque me gusta la obra de Andy, pero nunca he sentido por Warhol el tipo de respeto que Duchamp me inspira. Respeto a Warhol más que a muchos otros artistas, pero creo que la gente debería ver más allá y conectar mi obra con lo que Duchamp estaba haciendo en vez de detenerse en Andy. ¿Es mi nueva obra *Jeff e Ilona (Hecho en el Cielo)* [1990] el equivalente a la rueda de bicicleta? ¿Es la cúspide del arte objetivo desde la rueda de bicicleta? Yo diría que sí. Creo que es más objetiva que la caja de Brillo.

“Acoge tu pasado”

Jeff Koons

